

أدب ونقد

مجلة كل الثقافيين العرب



١٢

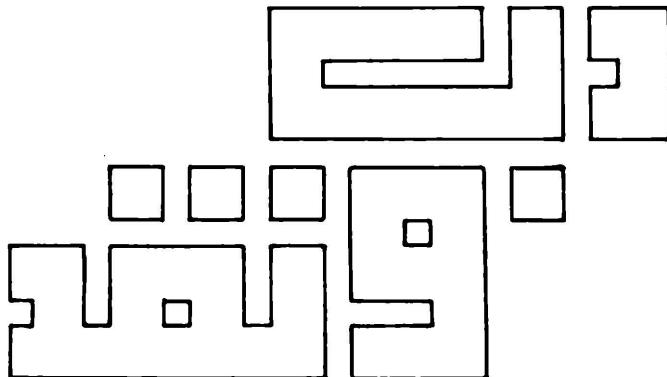
بريل - مايو ١٩٨٥

الذكرى العشرون لرحيل

محمد مندور

بأقلام
 توفيق الحكيم • فتحي رضوان

محمود أمين العالم • فؤاد دوارة • نعман عاشور



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي

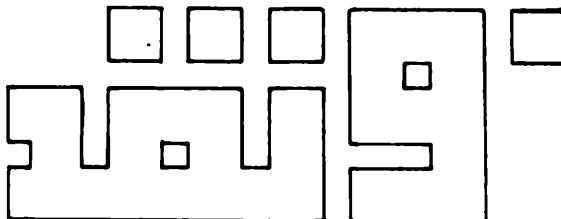
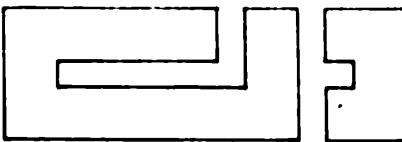
العدد الثاني عشر
السنة الثانية
أبريل - مايو ١٩٨٥

مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

- رئيس التحرير
دكتور: الطاهر أحمد مكي
- مدير التحرير
فريدة النقاش
- المراسلات حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة
- الإشراف الفنى
أحمد عزالعرب
- سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي

فِي هَذَا الْعَدْدِ :

٤	جريدة التقاضي
٨	المتصف الجزار - تونس
٢٦	محمد شكري - المغرب
٢٢	عمر نجم
٣٧	احمد والى
٤٠	محمود حنفى كساب
٦٤	محمد المخزنجى
٦٧	توفيق الحكيم
٦٩	فتحى رضوان
٧٣	محمود أمين العالم
٨٠	نؤاد دواراة
٨٨	نعمان عاشور
٩٣	احمد محمد عطية
١٠٢	متولى عبد اللطيف

- * افتتاحية : هذه المؤسسات من *
- * مصادر الشعور بالكتابة في ديوان « أغاني الحياة »
- * فصل من رواية : الشطار
- * تصيدة بالعلامية : الى امل نقل
- * قصة قصيرة : رجل الزمن الصعب
- * دراسات في ادب الاقاليم : واقع التجبة التصويرية في محاذلة الغربية
- * قصة قصيرة : ما بيننا
- ملف العدد : الذكرى العشرون لرحيل د. محمد مندور :
- * ناقد مسرحي من الطراز الاول
- * محمد مندور .. عيد النقد
- * الابن العربي الحديث
- * وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر
- * مندون وثقافة الجامعير
- * ذكريات من مندور
- * مندور ثوريا
- * تصيدة بالعلامية : الشيخ محمود



- * ضد الشعر .. عن الاتجاهات
- | | | |
|---------------------------------------|----------------------|---|
| ١٠٤ | محمد كثيك | الشعرية الجديدة |
| ١٠٧ | مصطفى عباس | * قصيدة بالعامية : المدنة |
| ١٠٩ | ابراهيم فتحى | * قراءة في الضحى العالى ليوسف |
| ١١٧ | السيد محمد أبو طلحون | ابورية |
| ١٢٠ | صلاح الرواى | * قصيدة بالعامية : ما تنتحيس بابك |
| ١٣٣ | اجراه : رضوان الكافى | * السير الهلالية بين الشفاهيتو والتذوين |
| ١٤٧ | ترجمة : احمد الخميسي | * في الطريق الى عزيزة وبيونس |
| * حوارات : حوار مع السينمائى | | |
| السورى « محمد ملص » | | |
| * دليل المصطلحات الأدبية | | |
| * المكتبة العربية : القضية الفلسطينية | | |
| في أيديولوجية البرجوازية اللبنانية | | |
| * المكتبة الأجنبية : هذه هي الموسيقى | | |
| * رسالة امريكا : السبلاسة الامريكية | | |
| على التنشئة | | |
| * رسالة باريس : « بارا » واتجاه | | |
| الربيع | | |
| * رسالة موسكو : التمر في الطائفة | | |
| * مهرجان ٨٥ لفرق الثقافة الجماهيرية | | |
| * درب عسكر | | |
| * ناجي العلي .. فنان الخطيبا | | |
| والصمود | | |
- * على عبد الفتاح

هذه المؤسسات .. من؟

فريدة النقاش

من يقرأ تقرير مجلس الشورى المعنون « نحو سياسة ثقافية للإنسان المصري » لابد أن يدهشه فسخامة عدد المؤسسات الثقافية وقوة نفوذها وانتشارها على مساحة الوطن كله ، بل وأنهم بعضها أو الغالبها في القيام بدور ثقافية تكاد تكون يومية ، ولذا فسوف يدهشه أيضا ذلك التناقض الساخر بين وجود وتنشاط وميزانيات هذه المؤسسات وبين حالة الانهيار الثقافي العام التي يمسها التقرير مسا ريقا من قبيل طرح الأسئلة « العريضة » كلها أو بعضها .

ومجلس الشورى هو كيان حزبي مصطنع جاء به العزب الحاكم عبر انتخابات القائمة النسبية الحزبية المطلقة ، ليضع فيه بعض وجوهه الثقافية والسياسية توسيعا لرقمه الملك ، وارضاه لمدد من رجاله الذين لم تتسع لهم مقاعد مجلس الشعب بعد أن جرى توزيعها على طريقة الاقطاعيات في زمن السادات وبطريق التزوير والبلطجة في زمن القائمة النسبية ..

.. ولكل يحكم قبضته - باسم الدولة - على مجموعة أخرى من المؤسسات ذات الدور الثقافي المركب والخطير وهي الصحف الحكومية اليومية والاسبوعية ، ولل بصريح - بدلًا عن الاتحاد الاشتراكي - هو مالك هذه المؤسسات .

وكما هو الحال دائمًا بالنسبة للطبقة المالكة السائدة حين تصور مصالحها باعتبارها مصالح كل الشعب ، فإن التقرير الذي نهج طريق

الاهماء والممارنة السطحية — لا التحليل المتكامل لنشوء الظواهر الثقافية بالذات والتي لم ير فيها سوى مصادرة الحريات واصحاحاتها في علاقتها بما يجري في المجتمع توقف عند فقرة المستينات فأخذ يحللها من وجهة نظره قائلاً:

« ولعلنا نذكر الفترة التي كلن يفرض فيها على اصحاب الكلمة او الفاعلين ضرب من « الالتزام » هو « بالالتزام » اثنى به حيث كانت اجهزة الرقابة تند العمل الثقافي الحر قبل ان يولد » ..

ليسقط في تناقض مع مقارنة احصائية يدرجها فيما بعد تقول ان السينما والمسرح ازدهرا في المستينات ، وأنهما يتدهوران الان .. ثم يسقط في تناقض أشد حين يمر عبورا على مؤسسة الرقابة وممارستها ، فيذكر هذه الممارسة في المستينات فقط ، ويتفاصل عن دورها الان في ظل ما يصوره « حرية » .

والرقابة هي واحدة من مؤسسات القمع التي تحفظ بها الطبقة السائدة في ظل انتقاء للحقيقة ، وحتى لا تتجلب المفارقة بين شعاراتها البراقة عن الحرية وممارساتها اليومية المعادية لها .. فيبرم التقرير مرور الكرام على هذه المؤسسة التي تلتزم حتى الان ببنود قانون وضع سنة ١٩١١ في ظل سطوة الاحتلال، أما سلطتها هي مقد امتدت حتى الى فرق الهواة وفرق الجامعات المرحيبة ، حين لاذ المسرع من جحيم التجار الحكوميين وغير الحكوميين بالفرق الصغيرة وفرق الجامعات ..

.. بينما تكللت الممارسات المتأثرة للديمقراطية والمعادية لابسط حقوق الانسان باشاعة مناخ من « الذعر العام » داخل المؤسسات الاعلامية والصحف الحكومية ليتولد نوع من الرقابة أشد قسوة واحكمها من بنود « لائحة التبائرات » هذه ، وهو ما لا يتوقف عنده التقرير ابداً .

فما الذي ينشد التقرير ؟

ينشد « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » في ظل البناء القائم والمناخ العام الذي افرزه بكل مكوناته .

والحديث عن « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » الذي يتحدث به التقرير عبر انهاض المؤسسات الثقافية بحسب بدوره في عملية التبييت لايديولوجية الانفتاحيين وكبار المالك — اي الايديولوجية القبلية التي يتعلق دعاتها بالمثل الاعلى الراسمالى الاستهلاكي في حالتنا — ويزينهما بروتوپس الاصلية حيث يسود الفكر الرجيف والشمعوذ احياناً الذي بحرى ايقاؤه بعنالية من السياق الائتماني للفكر القومي والانسقى بعلمه .

ان « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » بهذه الصورة هما ترجمة لمنية وصارخة للمقوله التي يثبت هنا ومن جديد مدى صحتها : ان الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة ، المسيطرة ، هي شبيع وتعيم افكار ومتولات وتصورات هذه الطبقة ، واستخدام المؤسسات العامة لخدمتها . اذ ان « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » يدخلان في دائرة الامكان والتحقق حين تصبح المعرف والخبرات الانسانية في متناول اهل الوطن جميعا وقد زالت الفوارق الطبقية بينهم او انتهت الاستغلال الى الابد ، حيث يكون بوسع اهل الوطن جميعا اشباع حاجتهم الاساسية مادية وروحية على نحو يدعوا ويسهوا بصورة خلقة ومتعددة في اثراء منابع الثقافة الوطنية المتعددة وازدهارها .

وتقدم لنا تجربة بلدان العالم الثالث التي انتقلت الى الاشتراكية او خطت خطوات واسعة على طريقها نماذج بلا حصر تؤكد مقولتنا هذه . وهو الشيء الذي يستحيل توفيره في الاوطان التابعة دون الاطاحة بسلسل التبعية ومرتكراته ، اي دون سياسة ثقافية وطنية تقدمية تنتجها وتتوسع آفاقها الجماهير المضطهدة . سياسة تكون فيها هذه المؤسسات بما توفر لها من ادوات وامكانيات مؤسسات شعبية لا ادوات لترويض الشعب وتطويقه وتعليميه الرضا بالانقسام الاجتماعي العنيف كأنما هو امر ابدي لا بد من التسليم به ، مؤسسات ترعاها دولة تمثل الغالبية العظمى فلا تستجدى من كبار المالك ان ينشئوا مدرسة او مكتبة او جامعة وتطلب من البنوك الانفتاحية الأجنبية والمحليه ومن كبار المقاولين وتجلر الفراغ الفاسدة ان يسيهوا في النهضة الثقافية دون اعتبار لحقيقة ان هذه المؤسسات ورجالها وفلوسرها التي نسبتها من الشعب هم بالتحديد سذلة التبعية وحمانها ، واصحاب مصلحة اكيدة في التدهور الثقافي والرواج الاستهلاكي المتزايد .

ان الغياب اليومي والمادي الملوس للوجود العسكري الاستعماري الذي اتخذ في زماننا شكل قوات متعددة الجنسية عسكرت بعيدا في سيناء قد اعطى لكتاب هذا التقرير مسوغا شكليا بارعا لكن يسقطوا من الحساب وعمليات الرصد والاحصاء والتقييم مسألة التبعية وشبكة علاقاتها المعقّدة سواء في الجامعات او مراكز البحث والمؤسسات العلمية ومراكز الاعلام والثانية العمالية والصحف الحكومية (تلقت هذه الاخيرة قروضا وهبات من هيئة المعونة الأمريكية المشبوهة تقدر بعشرات الملايين من الدولارات) مع ملاحظة السيطرة البادية التي تمارسها المؤسسات الثقافية الاستعمارية على اجهزة الاعلام والاتصال الجماهيري والتليفزيون على نحو خاص .

هكذا اسقط التقرير ركائز التبعية وظاهرها من الحسبان وانطلق من نقطة هي بالضبط مرتكب الطبقة السائدة : اي انتا وطن مستقل اقتصاديا وسياسيا وثقافيا .

وتجاهل ان مظاهر الثقافة الاستهلاكية التي يشكو منها ترتبط
ارتباطا اصيلا بهذه الحقيقة ... وتنالو التقرير ..

« لقد أصبحت الثقافة الاستهلاكية تتسلل الى كياننا من خلال البرامج
للتلزيونية يومياً و اذا كان الكبار اعجز من ان يتذمرونها فما بالنا بالنسبة
لتصفيق ؟ » .

من طرحة لهذا السؤال — ببراءة — يعترف التقرير بمحدودية وشكليّة
الدور الذي يمكن ان يلعبه مجلس الشورى حتى وهو يجند الصفة المثقفة
والراشدة من ابناء الطبقة الحاكمة لكي تقوم نيابة عنها باحداث نهضة ثقافية
في ظل البناء الاجتماعي — الاقتصادي القائم دون ان تقترب من اسس هذا
البناء فتسعي لاسباب عقلانية ورشداً على مجموعة من المؤسسات
البيروقراطية المترهلة الزائدة عن الحاجة مثل مجلس الشورى نفسه ، ويكون
من الطبيعي ان تتفاعل عن كل ما هو جوهري من اجل ازدهار الثقافة
الوطنية ، وان يظل سؤالها بريئا كما بدا وتأثرا دون اثر .

ومع ذلك فالطريق ليس مسدودا .. ونقطة البدء التي اغنلها كتابوا
التقرير هي الديمقراطية .

نادرة ديمقراطية لهذه المؤسسات لابد ان تفتح الباب في داخلها
لخلق ثقافة ذات افق اشتراكي حتى في ظل سيطرة كبار المالك ومتلهم
الثقافيين ، وهي تجربة حية عرفتها بلادنا في مؤسسة مثل الثقافة الجماهيرية
حين تراخت عنها — في زمن سابق — قبضة المؤسسات الرسمية
البيروقراطية فكشفت عن طاقات جبارة وعن افق تحول بالغ الرقي نحو
ثقافة ثورية ، حين اخذت في ظل الحيوية الشعبية الدافقة تستند الى
العناصر الديمقراطية في ثقائتنا الوطنية المستفلة (بفتح الفين) في خضم
كدها فتشبعها بقيم منافية لقيم الطبقة السالدة المستفلة (بكسر الفين)
وتصبفها بحلم العاملين المنتجين وصور تضامنهم ، وسطلعم الجماعي الى
المستقبل .

ولذا لم تكن الديمقراطية ولا الثقافة الجماهيرية ولا نشاط ٧٧ حزاب
التقدمية الثقافية من بين المهموم او المؤسسات التي عالجتها تقرير مجلس
الشورى ، بالرغم من انه لا المسالة الديمقراطية ولا دور الثقافة الجماهيرية
الممكن بخانين على احد .

جريدة النقاش

مُصَادِرُ الشُّعُورِ بِالْكَآبَةِ فِي دِيْوَانٍ "أَغْانِيُ الْحَيَاةِ"

المتصف الجزار

تونس

اغراني بطرح موضوع الكآبة في ديوان الشابي « أغاني الحياة » يقيني بأن الظاهره النقدية حية تخضع لسنة الحياة الرافضة للقرار والرضى والمساعية إلى الاستحلالة والحركة . ولهذا ارفض المواقف التي تعتبر ان ظاهرة أدبية ما قد قال فيها النقد القول الفاصل ولا بد من تجاوزها لطرح مسائل اخرى .. فليس عندي اطيب من المودة الى هذه المسائل التي تناولها النقد في زمان مضى لحاولة اعادة النظر فيها من زوايا جديدة، فلعل هذا المنهج يساعد على تسلیط اضواء جديدة على قضيایا عالجها النقد بعد فنخرجها من روحها الكلاسيكية لنبعث فيها حياة متتجدة ، وبذلك يساهم النقد بحق ، وعلى الدوام ، في اثراء الدراسات الأدبية ويتحقق الغاية المرجوة من قيامه . من هذا المنطلق افسر اهتماميالي يوم بظاهرة ناقشتها عديد الدراسات حول الشابي منذ زمن مديد ، ولست اطمئن لنفسي في هذا المقام ان اقول القول الفصل في القضية بل اعتزم ان اثرى دراسة هذا الغرض المخصوص بمقاربة نقدية قابلة للنقاش والاثراء ...

ثم ان تركيز اهتمامي على دراسة قضية الكآبة في الديوان دون غيرها يعود الى سبب ذاتي يتمثل في الاثر الكبير الذي خلفه بيت للشابي في كتابي:

بن هو الفن واكتئابه والفنان

جسم أحزانه وهمومه^(١)

نبدا لى أن للشاعر مهوما خاصا للفن وهو مهوم في علاقة مضوية مع ظاهرة الاكتئاب فتاقت نفسي إلى النظر في وجوه العلاقة بين الكآبة والفن حسب الشابي بتقسي المثلة في الديوان وبالرجوع إلى جانب من الدراسات النقدية التي طرحت الموضوع . كما يعود اختياري لهذا الغرض المنصوص إلى سبب موضوعي فقد بدا لنا جليا في الديوان أن الكآبة تحمل منزلة مميزة وهي بذلك تتطلب إعادة الدرس .

وبالاضافة إلى ما تقدم فاني اعتبر ان مثل هذا العمل الذي انجز يتجاوز في نهاية الامر دراسة قضية مخصوصة في ديوان « أغاني الحياة » إلى اطار اوسع ، فهو قد يكشف عن مقومات هذا العالم الفنى الجديد الذى اقامه الشابي لذاته في علاقتها ببقية الذوات من جانب وعلاقتها بالكون من جانب آخر في آن . ولعلنا بدراسة هذه نساهم في تبيان بعض معالم هذا المدرج المخصوص الذى ساعد الشابي على بناء عالمه الذاتى داخل العالم وساعدته كذلك على بناء عالمه هو الذى يكمل كذلك كيانه الذاتى فنرى كيف سعى الشابي لا إلى خلق عالم محسوب بل إلى خلق ذاته في عالم . وهذا المعطى يفيينا كثيرا لفهم ابعاد التجربة الشعرية الفذة في ديوان « أغاني الحياة » ...

كيف نظرت الدراسات النقدية إلى مسألة الكآبة في الديوان ؟

الأطروحة الأولى : تقوم من حيث النهج على الربط بين عناصر من الترجمة الذاتية والديوان ... فقد رأى زين العابدين السنوسي^(٢) أن كآبة الشابي تعود إلى مرضه بالدرجة الأولى ... وانتهى محمد فريد غازى إلى موقف مماثل حيث اعتبر أن مرض القلب الذى يشكو منه الشاعر الشاعر قد انعكس على شعره^(٣) . وتوسيع غازى أكثر في دراسة طبيعة

(١) قصيدة المساحرة . هوبليت ١٩٢٢ .

اعتمدنا ديوان أغاني الحياة في طبعته الثانية التي صدرت عن الدار التونسية للنشر .

(٢) رأينا أن ننطلق في عرض الأطروحات في عرض الأطروحات مع زين العابدين السنوسي وذلك لاته من اصدقاء الشابي .. واعتمدنا كتابة في « الأدب التونسي »

(٣) انظر مقال محمد فريد غازى : مرض أبي القاسم الشابي . مجلة الفكر .

المرض فقال : ان « الاسى الناتج عن ضيق القلب يثير في المريض قلقا مستمرا ينتهي دانيا بالشعور بالتعب العام الذي يجعل المريض يتبع بنفسه بعيدا من الوسط الذي يحيط به »^(٤) وانتهى الناقد الى الاترار بأنه لعله من الغريب ان « الامراض الكيانية » و « الامراض العضوية » قد جمعت مصائبها ضد الشابي فأضرت به ضررا فادحا ... وبذلك لم يكن مرض الشابي ذا تأثير على نفسيته فقط بل على شعره ايضا .. وتبني عمر نروخ في المشرق في كتابه « الشابي شاعر شاعر الحب والحياة » هذا الموقف وداعم عنده^(٥) .

ونحن لا نريد ان نناقش هذه الاطروحة ب موقف محمد الطيبى الذى يعتبر ان الشابي لم يكن رجلا مريضا في كل حياته بل كان بدء شكواه من المرض في السنوات الأخيرة من حياته اى بعد وفاته والده على وجه التحديد^(٦) . بل نرغب في مناقشة هذا الموقف من ناحية منهجية ..

ان نقسر ظاهرة ادبية بحقيقة بلاعتماد على عناصر محددة من الترجمة الذاتية منطلق منهجي لا نوافق عليه .. فهو يعتمد بعض معطيات المدرسة النفسية في تحليل الادب اى دراسة النواحي النفسية وبيان مدى تأثيرها في الخلق الابنی . الا ان المدرسة النفسية نفسها تنفي هذه الآلية التي تطلق بها الاطروحة التي تعتبر ان اثر المرض ظهر في مظاهر الكتابة في الكتابة الأدبية . فالمدرسة النقدية المعتمدة على التحليل النفسي تعتبر ان العملية الانشائية مقدمة اكثر حيث تتدخل عناصر مختلفة لصياغة العوارض النفسية في اشكال ادبية ، والى جانب ذلك يتم التصبغ احيانا والتعميض او الاستبدال احيانا اخرى الى حد تظاهر معه عوارض الازمات النفسية الحادة ولكن في اشكال ثانية مركبة ومقدمة وكافية بطريقة غير مباشرة وبعيدة احيانا عن بنور الازمات النفسية وطبيعتها .

ونود ان نناقش موقف هؤلاء النقاد من زاوية ادبية صرفة . فقد اعتبروا ان الادب لا يعنو ان يكون انعكاسا لحالات نفسية ما ونكون تبعا لذلك وظيفة الادب الاولى والأخيرة : الابلاغ عن بواعث النفس الخفية . الا اننا نعتبر الادب عملية انشائية تخضع الى الاعمال ويحتاج الاعمال الى الانطلاق من مادة خام قد تعتمد في كثير من الاحيان على حالات نفسية معينة

(٤) نفس المرجع ص ٢٦ .

(٥) يقول عمر نروخ ص ٩٤ : « ... واتا ميل الى الاخذ برای زین العابدين السنوسى من ان كتابة الشابى واساه وتشذبه راجعة الى مرافقه في الدرجة الأولى والى ما اعقب هذا المرض من حرمان الشابى من التمتع بالحياة تمتا علنيا ملوكا » .

(٦) نفس المرجع ص ٢٠ . رد محمد الطيبى على وهو نروخ .

اً انها تصاغ في اطار فني مخصوص فتتطور التجربة الذاتية لتخضع الى مقومات فنية مميزة ، وبذلك يتجاوز الأدب التصریح الى التلمیح ويتخطى الرسالة الابلاغية الى وضع رسالة انسانية فنية .

كما لا يمكننا ان نقبل تفسیر ظاهرة ادبية فنية بالرجوع الى بعض معلم الترجمة الذاتية . فقد تعین الترجمة الذاتية على فهم بعض النواحي في الادب لكن يجب الانطلاق من الادب او لا ثم تتم الاحالة ثانيا على الاطار الشخصي للتوضیح او التدعیم ، اما ان يتم العكس فلا نامن معه المزالق الخطيرة .

نحن نلحظ ان مؤلاء النقد خاضوا مسألة الكابة في الديوان ببعيدا عن الديوان ، وحلواها فيما لذا ولوج عالم الديوان بافكار مسبقة فطمس هذا المنهج مظاهر الكابة في الديوان ولم يحلل عناصرها حتى يبرزها في اطارها الفنى المتميز .

الاطروحة الثانية : حاول عدد من النقد تفسیر الكابة في الديوان بالرجوع الى معطيات التأثير والتلثير .

نها خلیفة محمد التلیسی يرى ان « المدرسة الواعية لانتاج هذین الایین (الشابی وجبران) تكشف مدى الاثر العمیق الذى طبع به جبران الشابی ، وتوضح ان الشابی تلمیذ نابغ لجبران »^(٧) . وهو يعتبر ان كل خاصة في ادب الشابی تعود الى ادب جبران .. من ذلك الالم الحائز .

ونحن نرجع البصر في هذا القول منجد له صدى بقلم الشابی نفسه الذي رشى جبران^(٨) واعتبر ان ادبه يتمتع بمیزتين هما دعامتا مجده الذي لا يزول :

المیزة الاولی : الجدة والطرامة في اسلوبه ومعانبه وفي روحه ...

المیزة الثانية : الحياة . الحياة التي لابد ان تحرک في صدره حين يتراء عناطفة او فکرا او خیالا^(٩)

(٧) خلیفة محمد التلیسی : الشابی وجبران ١٩٥٧ . ص ٥١ .

(٨) جريدة الزمان العدد ٨٢ . جوبلیت ١٩٣١ .

(٩) اورد توفيق بکار في حلیفات العلامة اتوسیة العدد ٢ - ١٩٦٥ نص التلین من ١٨٥ ، ١٨١ ، ١٨٢ وقدم له بتعليق هلم بدایة من ص ١٧٢ .

وان كان جبران في نظر الشابي عاصفة مشبوهة وخيالاً جامحاً وفكراً توياً يجوب أعماق الحياة ، فإنه ليس من السهل القول بأن الشابي صدى لجبران ، فالمسللة لا بد أن تخضع إلى قواعد الأدب المقارن للاتفاق بالحجة . وحتى أن دار الأمر في إطار منهج مقارن سليم فإن عناصر المقارنة لا تنفي الفداحة والتمييز ، ولذلك لا تقبل رأى التلبيسي وجنتنا الرئيسية على ذلك أن الشابي مارس تجربة خاصة متميزة في الوجود من تجربة جبران — وإن كانت تقاربها في بعض الوجوه — وعن هذه التجربة مع الوجود من ناحية ومع الأدب والفن من ناحية ثانية نطق بالشعر ...

اما كيف نفسر صدى شعر جبران في شعر الشابي فان الامر يعود في نظرنا إلى ظاهرة النص الحاضر الذي يعتبر وريثاً شرعياً للنص الغائب فأشعار جبران تعتبر ضمن النصوص الغائبة التي أعجب بها الشابي إلى جانب غيرها من النصوص الأدبية الأخرى القديمة والحديثة الشرقية والغربية ، وتتميز النصون الحاضر عند الشابي بالصياغة الفنية الجديدة لهذه النصوص الغائبة التي تفاعلت مع تجربة الشابي في الكون ومع الفن في آن .

ومشكلة تأثير جبران في الشابي — حسب توفيق بكار — لو نعلم — جزء من مشكلة اعم هي مشكلة رومانتيكية الشابي وعوامل نشوئها (١٠) ...

واعتبر محمد الفاضل بن عاشور في كتابه « الحركة الأدبية في تونس » ان الشابي كان ينظر إلى الوجود من خلال المناظر الطبيعية والى المجتمع الانساني من خلال الصور المرتسمة منه في مادة مطالعاته وتأملاته، وفيما يجد في نفسه من الحقائق الشعرية ... ناتبعت امام عينيه صور من الأدب الغربي الذي تعرف إليه من خلال المترجمات وانس بما فيها من صور قائمة وروح متشائمة ... (١١) . وربما استلهم الباحث هذا الموقف من حديث الشابي نفسه عن فينييه او لا مرتين او تقديميه لـ ديوان « البنبو » لأبي شادي حيث نوه بمقومات هذه المدرسة ...

ان القول ببعدي تأثر الشابي بالنزعة الرومنتيكية هو وجه من وجوه البحث في ظاهرة الكتابة وتشبيها في شعره وذلك لأن الرومنتيكي لم يكن عادة بالمرح ولا بالتفائل « وإنما كان فريسة الم مرير بسبب الجمود بينه

(١٠) انظر حلقات الجامعة التونسية العدد ٢ السنة ١٩٦٥ ص ١٦٦ .

(١١) الحركة الأدبية في تونس ص ١٧٩ .

وبيـن مجـتمع لا يـقدر ما فـيه من نـبل الـاحسـاس وـنتـيـجة انهـيار آـمـله الوـاسـعة
وـتعـذر ظـفـره بـالـمـثال المـشـود «(١٤)» .

ولـسـنا نـرـغـب في هـذـا المـجـال بـحـث مـسـلـة الرـومـنـتـيـكـيـة وـدورـها فـي شـعـرـ الشـابـي ، ولـكـنـ نـوـد انـ نـلـاحـظ انـ الشـابـي وـانـ كانـ مـعـجـبا بـمـبـادـيـءـ الحـرـكـةـ مـاـنـ ذـلـكـ لـاـ يـفـسـرـ لـنـاـ تـقـشـيـ ظـاهـرـةـ الكـآـبـةـ فـيـ شـعـرـه ، وـذـلـكـ لـأـنـاـ نـعـتـبـ انـ الكـآـبـةـ مـعـطـىـ ذاتـيـ اـىـ تـجـربـةـ مـعـ الكـونـ وـمعـ الذـاتـ خـولـتـ مـوـاقـعـ جـعلـتـ الرـجـلـ يـدـخـلـ عـالـمـ الرـومـنـتـيـكـيـةـ . فـالـكـآـبـةـ اـذـنـ خـولـتـ لـهـ دـخـولـ المـذـهـبـ وـلـبـسـ المـذـهـبـ — فـيـ نـظـرـيـ — هوـ الذـىـ اـمـلـ عـلـيـهـ تـبـنـيـ الـظـاهـرـةـ . وـجـبـتـاـ عـلـىـ ذـلـكـ ذاتـ طـابـعـ تـارـيـخـيـ وـلـفـوـيـ فـيـ آـنـ . فـقدـ ظـهـرـتـ الرـومـنـتـيـكـيـةـ فـيـ الغـرـبـ فـيـ ظـارـ تـارـيـخـيـ مـوـضـوعـيـ مـخـصـوصـ وـتـبـنـيـ المـذـهـبـ منـ قـبـلـ الشـابـيـ لـاـ يـمـكـنـ انـ يـكـونـ اـلـاـ نـتـيـجةـ تـعـالـلـ جـديـدـ عـلـىـ اـسـاسـ تـارـيـخـيـ مـوـضـوعـيـ مـغـاـيـرـ وـمـتـيـزـ وـيـغـلـكـ تـفـرـغـ التـجـربـةـ ضـرـورـةـ مـنـ بـعـضـ لـوـازـمـهـاـ فـيـ الغـرـبـ لـتـبـسـ لـبـاسـاـ اـدـبـيـاـ حـضـارـيـاـ جـديـداـ فـيـ الشـرقـ .

وـنـلـاحـظـ انـ مـقـومـاتـ اللـغـةـ تـفـرـضـ هـذـاـ التـبـنـيـ الجـديـدـ لـاـ عـلـىـ اـسـاسـ النـقـلـ بلـ عـلـىـ اـسـاسـ التـبـنـيـ وـالـاستـيـعـابـ اـىـ عـلـىـ اـسـاسـ الـوـضـعـ الجـديـدـ، فـالـنـحـقـلـ اللـغـوـيـ الرـومـنـتـيـكـيـ عـنـدـ الغـرـبـ لـهـ مـجـالـسـهـ وـاـطـارـهـ وـدـلـالـاتـهـ وـابـعادـهـ وـهـوـ مـغـاـيـرـ فـيـ عـدـيدـ الـوـجـوهـ لـمـعـطـيـاتـ حـيـاةـ الشـرـقـ ، وـلـذـلـكـ مـنـ الطـبـيعـيـ فـ نـظـرـتـاـ اـنـ نـقـولـ اـنـ ظـاهـرـةـ الكـآـبـةـ وـانـ كـانـتـ مـشـترـكـةـ بـيـنـ شـعـرـ الشـابـيـ وـشـعـرـ الرـومـنـتـيـكـيـنـ فـيـ الغـرـبـ اـلـاـ اـنـ لـهـ عـوـاـمـلـ ذـاتـيـةـ خـاصـةـ لـاـبـدـ مـنـ تـبـيـنـهـاـ وـدرـاستـهـاـ لـفـمـ الصـيـفـةـ الـاـنـشـائـيـةـ لـشـعـرـ الشـابـيـ .

اـنـ تـفـسـيرـ توـاـتـرـ اـغـرـاضـ شـعـرـيـةـ فـيـ دـيـوـانـ اـغـلـىـ الـحـيـاةـ بـاـرـجـاعـهـاـ الـىـ ظـاهـرـةـ التـعـالـلـ معـ شـعـرـ مـهـجـرـيـ اوـ شـعـرـ رـومـنـتـيـكـيـ ظـاهـرـةـ خـطـيرـةـ لـاـبـدـ مـنـ اـعـادـةـ النـظـرـ فـيـهـاـ مـنـ جـديـدـ لـتـزـيلـ اـدـبـ الشـابـيـ مـنـزـلـتـهـ الـحـتـيقـيـةـ ... وـكـيـفـ دـارـ الـاـمـرـ فـانـتـنـاـ نـعـتـبـ اـنـ الشـابـيـ هوـ غـيرـ جـبـرـانـ وـغـيرـ دـهـ فـيـنـيـهـ اوـ لـاـ مـرـتـينـ بـلـ هوـ الشـابـيـ بـتـجـربـتـهـ الشـعـرـيـةـ الـذـذـةـ وـلـعـلـ هـذـاـ مـاـ تـمـدـهـ الشـاذـلـىـ بـوـ بـحـيـيـ حـيـنـ تـالـلـ : .. لـقـدـ عـرـفـ الشـابـيـ شـعـرـ جـبـرـانـ وـشـعـرـ المـهـجـرـ كـلـهـ، وـاـولـعـ بـهـ — كـمـاـ اـولـعـ بـهـ جـبـلـهـ — ، وـلـاـ شـكـرـ اـنـهـ اـمـجـبـ بـهـ ، وـلـعـلـهـ اـرادـ (ـالـحـنـوـ)ـ حـنـوـهـ وـنـسـجـ مـثـلـهـ ، لـكـنـ عـبـقـرـيـةـ الشـابـيـ وـقـوـةـ تـخـصـيـتـهـ فـ شـعـرـ سـلـمـعـتـانـ لـاـ تـرـكـانـ المـجـالـ لـلـبـاحـثـ اـنـ يـقـدـتـ عـنـدـ التـأـثـيرـ الجـبـرـانـيـ وـالـ بـعـدـوـ — كـمـجـدـ مـرـحـلـةـ — وـهـيـ مـجـدـ مـرـحـلـةـ — اـلـىـ مـيـدانـهـ الذـاتـيـ حيثـ الشـابـيـ هوـ الشـابـيـ ، لـاـ جـبـرـانـ وـلـاـ لـاـ مـرـتـينـ (١٦) .

(١٤) الدـكتـورـ مـهـمـدـ فـنـيـمـيـ هـلـلـ : الرـومـنـتـيـكـيـةـ الطـبـعـةـ السـلـاسـلـةـ ١٩٨١ـ دـارـ العـودـةـ بـيـرـوـتـ . صـ ٥٨ـ .

(١٦) الشـالـالـيـ بـرـيـسـ . الـفـتوـرـ دـيـسـمـبـرـ ١٩٥٩ـ صـ ٥٠ـ .

الأطروحة الثالثة : اتامت صلة وثيقة بين تشاوم الشاعر ونزعة الكابة الواضحة في شعره . فقد حاول محمد الحليوى ان يضع اطارا لدراسة تشاوم الشابى ملاحظ ان الشاعر من بثلاثة اطوار : طور التشاوم القائم . وكان الشابى في هذا الطور ينحو منحى جبران وينكب على مطالعة لزوميات المعنى ولم يكن لتشاؤم هذه المرحلة سبب معروف غير هذا . أما تشاوم الطور الثاني فكان مصحوبا بالتعليل وكان قائمها على الحيرة والقلق: ما نحن ؟ ما الحياة ؟ ما الموت ؟ أما الطور الثالث من اطوار تشاومه فتبعد فيه شيء من غيمون الكابة واثرت في ظلمات حياته ومضات من الامل . (١٤)

تبعد ميزة هذه الاطروحة في النظرية التطورية لدراسة الظاهرة الواحدة وتبين وحدات مميزة مرت بها ، الا ان حيث الحليوى عام يفتقد الرجوع الى المدونة الشعرية عام ١٩٣٢ لما فيها من المناظر الجميلة ، ثم لا يذكر شعر لامرين في عقله البطن (١٥) . . .

ونحن لا نوافق على مشروع التقسيم الذى اقترحه الحليوى لانه يعتمد منهجا هشا يقوم على صداقته للشاعر ورسائل الشاعر الى جانبه مذكراته لنفسه ثلثون الفرض في ديوان أغلى الحياة .

ان عرضنا لهذه الاطروحات الثلاث لا ينفي كذلك ظهور بعض الاراء المترفة والتي آثرنا عدم عرضها لأنها ظهرت في شكل احكام عامة تفتقد الى البينة (١٦) .

**فما هو المنبع الذى تقترحه لدراسة هذا الفرض المخصوص في
الديوان ؟**

ان دراسة الكابة في ديوان الشابى تتطلب منا أسلسا :

١ - الرجوع الى المدونة الشعرية لتقصى معانى الكابة .

٢ - ضبط النسيج العام الذى ينزل به حيث الكابة .

٣ - تبين منزلة هذه الظاهرة في الحال الشعرية خصوصا والتجربة الشعرية عموما .

(١٤) محمد الحليوى : مع الشابى ص ٧٩ ...

(١٥) نفس المرجع ص ٩٤ .

(١٦) من تلك ملا موتف محى بن حميدة في استفادة الفكر المكوير ١٩٥٦ من ١٢٢ يقول : ليس من التطرف او التخلف او الاجحف ان القول ان ما يبدو في شعر الشابى من هزن او اسى ويسى او خيبة ان هي الا ظاهر من ظواهر الحياة تقسها في سيرها نحو التكميل وصراعها لسبيل الوجود سعره ونوره .

تسع الكابة مساحة هامة من ديوان الشابي ونجد لها صدى في ما يقارب الخمسين قصيدة وقطعة . فقد اعتمدنا اذن مدونة فضخمة تضم ما ينافى نصف الديوان . تحدث الشابي عن كابة عن كابته وقابلها بكافحة الآخرين، ولعل تبين التمييز يبرز اهم المعطيات .. كابة الشابي — كما حددتها في الديوان — فكرة مجهولة :

كابتني فكرة مفردة
مجهولة من مسامع الزمن^(١٧)

وكابته لوعة :

اما كابتني ملوعة سكتت
روحى، وتبقى بها الى الابد^(١٨)

وكابته وحدة :

كتب ، وحيد بالامه وأحلامه ، شدوه الانتحاب^(١٩)

ومهى كذلك غرية :

يا صميم الحياة ! كم انا في الدنيا غريب ! اشقي بغريبة نفسي^(٢٠)

اما كابة الآخرين مشتعلة :

كابة الناس شعلة ، ومنى
مرت ليال خبت مع الامد^(٢١)

والنكلت الى الماضي :

والشقي الشقى في الارض قلب يومه ميت ، وما فيه حى^(٢٢)

فنحن حين تبدو كابة الآخرين مؤطرة في اطار زمانى محدد حيث تولد شقاء واسى مؤقتا سرعان ما يتم تجاوزه الى حال اخرى من الاتقابل على الدنيا السخيفية تكون كابة الشاعر حالة دائمة مبندة في الزمان اذ سكتت

(١٧) قصيدة الكابة المجهولة . اوت ١٩٢٦ .

(١٨) نفس المرجع .

(١٩) قصيدة المسامة . مارس ١٩٣٧ .

(٢٠) قصيدة الاشواق الثالثة . ديسمبر ١٩٣٥ .

(٢١) قصيدة الكابة المجهولة . اوت ١٩٢٦ .

(٢٢) قصيدة الى الشعب . لكتوبر ١٩٣٢ .

الروح ، فهى بذلك خالفت نظائرها وحاررت متميزة بطبعها المخصوص المتصل بالشاعر فقد استحالت الى عنصر فصل بين الشاعر والآخرين الذين تولد عندهم الكابة الشقاء والأسى والضيق وصارت تفرز في الشاعر شعوراً عميقاً بلن طبيعة الحياة تفرض دوام الكابة يقول :

غنى مسوت الظلام المكتب
اننى اهواه (٢٣)

او قوله كذلك :

انت تدرى ان الحياة قطوا
كن كما شاعت السماء كثيبا
اى شيء يسر نفسى الاريب ؟
ليس في الدهر طلاق يتنفس
في ضفاف الحياة غير كثيب (٤)

ان المقارنة بين كابة الشاعر كما تحدث عنها في شعره وكابة الآخرين استحالت الى مفارقة وهذه المفارقة تؤكد ان كابة الشابى لها ميلول جديد متميز عن المخلول المتداول . فما هي ركائز هذا الشعور المميز ؟

لا يمكن فهم طبيعة هذا الشعور الا بربطه بظاهرة الحزن لأنها أصل الوجود البشري :

... فما الحزن الاغذاء الحياة (٢٥)

ترجو السعادة يا قلبي ولو وجدت ف الكون لم يشتغل حزن ولا مالم (٢٦)

فالحزن مهجة الكون وتبعد ملامحه على الدهر والحياة والقلب الا ان انعكاسه على النفس والقلب ولد الشعور بالكابة . فالحزن معطى ارضي وجودى أما انعكاسه على النفس فيفرز فكرا مجهولاً وشعوراً غريباً ودفعاً وعزاً . وحديث الشاعر عن الحزن في الديوان كثيراً ما اقترب بقرائين البكاء والشدو والشقاء ومثل بذلك الأرضية التي يتم الانتقال منها الى وطن الكابة . فقد تميز المجال اللغوى الذى ظهر فيه استعمال لفظ

(٢٣) قصيدة : المنية الاهزان . ابريل ١٩٢٦ .

(٢٤) قصيدة : ايها الليل . جوان ١٩٢٧ .

(٢٥) قصيدة : الى الموت . اوت ١٩٢٨ .

(٢٦) قصيدة : السعادة . جلتني ١٩٣٢ .

الكابة بوضمه في مدار كونى رحب لا ينير الالم والبكاء بقدر ما ييمث على
التأمل في مجال النفس احياناً :

مهما تضاحكت الحياة فانني اسدا كليب
امضي لأوجاع الكابة ، والكابة لاتجيب
في مجتني تناوه البلوى، ويتعلج النعيب
ويوضح جبار الاسى، وتجبيش امواج الكرب (٢٧)

إلى جانب التأمل في مقومات الكون احياناً أخرى :

هكذا يلجم المنون فؤادي وتهب الحقائق الخالدات (٢٨)

ان الكابة بالمفهوم الذي ضبطه الشاعر لا تشير نينا الشفقة والرحمة ولكنها مقابل ذلك تسمو بالقارىء وتؤكد له ان الشابى وجد معينا خصبا ينهل منه لنفهم سر الوجود والنطق به، وصارت بذلك معطى ضروريا للتفاعل مع الكون . وما الشعر منه في نهاية الامر سوى نم الشعور وصرخة الروح الكتب .

ولعل هذا الشعور انحدر بالمؤسسة الكونية نجم عن شعوره انه في مذهب الحياة نبني .

والبيوم احيا مرهم الاعصاب ، مشوب الشعور
متاجع الاحساس ، احفل بالعظيم وبالحقير
تشنى على قلبى الحياة ، ويزحف الكون الكبير
هذا مصيرى، يلبى الدنيا نها اشتقى المصير ! (٢٩)

ان رهانة حس الشاعر جعلته يشعر بأنه يحمل وزر الحياة على قلب — الأسد الصغير — فتطلب به شعور غريب لازمه كامل مسيرته الشعرية وولد فيه معاشرة الكابة للنطق بسر الكون الابدى في رسالة مقدسة هي رسالة الشعر السامي نحو الحقيقة والكافى عنها :

يا شعر انت فم الشعور وصرخة الروح الكتب (٣٠)
يا شعر انت دم ، تتجسر من كلوم الكائنات (٣٠)

(٢٧) قصيدة : نشيد الاسى . الكتوبر ١٩٢٨ .

(٢٨) قصيدة : دموع الالم . جلتني ١٩٢٨ .

(٢٩) قصيدة : الجنة الفصلمة . جلتني ١٩٣٢ .

(٣٠) قصيدة : يا شعر . جلتني ١٩٣٧ .

وإذا كانت الكاتبة عند الآخرين ضيقاً وشعوراً بالاختناق يسعون إلى تجاوزه وتحطيمه إلى حال من الشرور الزائف — حسب الشاعر — فإنها اتخذت معنى جديداً في استعمالات الشابي المختلطة حيث تصبّع تبعاً لما تقدم عرضه انفتاحاً على الكون وعائقه له وتفاعلها مع سر الوجود الرحب الغليظ .. متكون الكاتبة مراجعاً نحو القسمى ووسيلة الشابي التي الذوبان في الكون على شواطئ الأزل أو في ضفاف الحياة . وإذا اتخذت الظاهرة هذا البعد الفذ في شعر الشابي فإن ذلك يعود أصلاً إلى شخصية الشابي ونفسه الخاصة في الوجود التي قد تكون تلثرت في نسيجها العلم ببعض تجربة الآخرين — وهو أمر طبيعي وضروري يواكب كل وجود بشري — إلا أنها تبقى متعلقة بالشبياني الإنسان أكثر من تعلقها بالشابي الشاعر المتفاعل مع نصوص الشعراء الآخرين الغالبة .

صور الشابي في إشعاره بشكل تصريحى في كثير من الأحيان العوامل التي مساق بها الشبياني الإنسان فأخذته إلى هذا المدار الكوني الرحب . وبإمكان أن نتبين مثلاً عوامل رئيسية تحدد معالم هذه الفكرة المجهولة التي استبدلت بالشبياني .

العامل الأول : عامل ظرف يعود إلى شعور حاد بضر الناقلم مع المحيط الذي يعيش داخله الشابي ويشارك فيه مع الآخرين فقد كان يضيق ذرعاً بحياة المدينة وفرضت عليه ظروفه الاتية بها فضلاً عنها ونفر منها :

ماذا أود من المدينة وهي مرتد لكل دعارة ونجسor^(٢١)
والإقامة بالمدينة فرضت عليه التواصل مع الآخرين فنتم على شعبه
لأنه لا شوق له ولا عزم :

أنت قلب ، لا شوق فيه ولا عزم وهذا داء الحياة البدوى^(٢٢)
وصار يعيش في تلك الحياة :

والشقي الشقي من كان مثلـ ف حساسيتـ ورقة نفسـ^(٢٣)
في حين بـ شـ عـ بـ يـ عـ شـ فـ أـ فـ المـ اـ فـ :

أنت دنيـا يـظلـلـها أـفـقـ المـاضـي دـليـلـ الكـاتـبةـ الـاـبـدـىـ
ماتـ فـيـهاـ الزـمانـ وـالـكـونـ الاـ اـسـهـاـ الغـلـبـ الـقـدـيمـ القـصـىـ^(٢٤)

(٢١) تصيدة : مناجاة مصهور . جويليت ١٩٢٨ .

(٢٢) تصيدة : إلى الشعب . أكتوبر ١٩٢٤ .

(٢٣) تصيدة : النبي المجهول . جوان ١٩٢٠ .

(٢٤) تصيدة : إلى الشعب . أكتوبر ١٩٢٤ .

ولدت هذه القطيعة بين الشابي وبينته شعورا بالضياع فليس من بلب الصدفة ان يعنون عددا من قصائده : حوت نائه . تبضة من ضباب . أغاني النائه . الى قلبي النائه . الانشواق النائمة . شكوى خائعة ...

العامل الثاني : ما كان للشابي ان يشعر بعمق المأساة لولا نسرط حساسيته التي تميز بها وتنطئ اليها وعبر عنها :

والشقى الشقى من كان مثلى في حساسيتي ورقة نفسى^(٢٥)

ورهافة الاحساس جعلت الشاعر يحول الفربة ذات الطابع الاجتماعي الى فربة روحية فعاش شيئاً مشرداً عن وطنه السلوى :

ف غربة روحية ملموسة اشواطها نفسي ، عطاشا ، هيما
ياغرية الروح الفكر ! انه في الناس بحبا ، سائما ، مسثوما^(٢٦)

العامل الثالث : الموقف من الوجود تولد نتيجة الغربة الروحية التي مكتت الشابي من تقطيع حبائل الامال فاتبه الى سخافة الدنيا ويعدها عن الطهارة فتاقت نفسه الى سحر الكون للذوبان فيه :

هنا السعيد بأنني متخل عن عالم الآلام والبغضاء
لانزوب في مجر الجمال السرمدي وأرتوى من منهل الأضواع^(٢٧)

وسينسى الشابي في مجر الجمال السرمدي هنيا الناس وينتشى على شواطئ الازل :

ونسيت دنيا الفناس لمى سفالة
سمركي من الاوهمان والآلام
موجدت سعر الكون اسى عنصرا
وأجل من حزنى ومن آلام
فأبكيت مسمور المشاعر ، حالما
نشوان باللقب الكليب الدامي^(٢٨)

(٢٥) قصيدة : النبي المجهول . جوان ١٩٢٠ .

(٢٦) قصيدة : حوت نائه . اوت ١٩٢٨ .

(٢٧) قصيدة : نشيد الجبار . ديسمبر ١٩٢٣ .

(٢٨) قصيدة : اللقب . جويليت ١٩٢٤ .

فقد تخللى الشاعر ربيع الحيلة وطبيها لاته اشتمم فيها رائحة الاثم
والبغضاء فتاقت نفسه الى التسامي نحو عالم الطهارة المفقودة وساعدته عنى
ولوج هذا الفضاء الرحيب قلب كثيب سكته مكرة مجمولة حارت عندي
معلومة هي تطبيق الدنيا العلية فقد ملت عهد النواح ونحيت فكرة الفنان

هذه عيادة تخدمها نفسى

وادع و لمع دها وأنسادي (٣٩)

تولدت عن هذه العوامل الثلاثة فلسفة واضحة المعلم وفهم لمنزلة الشاعر في الوجود فعاش الشابي تجربة مذلة طبعت اشعاره بلون متميز وصرنا نلمس في شعره عالمًا يعيش داخله الشابي وينتشي بالاتية في هيكله بعد أن أحرم على مشرب الطبيعة في مدخل القلب :

انى انا الروح الذى سبittel فى الدنيا غريب
ويعيش، مخطلماً لحزان الشيبة والشيب^(٤)

وإذا اتّهفت الكاتبة بعدها مخصوصاً في شعر الشابي وكانت مركزاً أساسياً تجمعت حوله آراء الشاعر وموافقه فإنه من الطبيعي أن تميز مصطلحات أخرى في الديوان يمتعى جيدةً إذ هي في علاقة عضوية مع الكاتبة المركز . فكيف أثرت هذه الظاهرة في الحقل الدلالي لبعض المفاهيم التالية لقصة الكاتبة حسب عرضها في الديوان ؟

اتخذ الشابي الكابة سبيلاً بكرأ للخروج من الهيكل المتهم المبهور
وبدخول وطنه السماوي الذي شرد عنه ، فكون لذاته عالماً خاصاً يقيم
داخله ، وهنا اتخدت بعض الانفاس بعداً متغيّراً في المستوى الدلالي ...

للم يعد الطنولة مثلاً حقبة زمنية معلومة يتجاوزها المرء لبلوغ الرشد
بل حارت عنده جنة توفرت فيها عناصر الطهر والبراءة ، فناتت نفسيه
الىها بين حجد وتفغم بها :

ان الطفولة حقبة شاعرية بتصورها
وتفهومها وصورها وطبعها وغيرها

(٤٩) تصيدة : احلام شاعر . ابريل ١٩٢١ .

(٤) نصيدة : نشيد الانس . أكتوبر ١٩٢٨ .

لم تمش في دنيا الكابة والتعاسة والمعذاب
نترى على أصواتها ما في الحقيقة من كذاب (٤١)

نفي عنده مرحلة قريبة من مهجة الكون ، وما التغنى بها الا وجهه من
وجوه التغنى بالاقتراب من الوطن السلوى ، نفي مرحلة تقرب الإنسان
من تجربة ما قبل الولادة لينتشى بالذوبان في الكون :

لئلا السميد بنقى متسلول
من عالم الأنسام والبغضاء
لأنوب في مجر الجمال البرمدي
وارتوى من منهـل الأفـواه (٤٢)

لقد صارت المسطافة تمثل في هذا الشوق الطبيعي لتطهير المشاعر
في نار الجمال فيتجلوز عوارض الحزن المولد للكابة :

موجدت سحر الكون اسمى عنبرا
وأجل من حزنى ومن آلامي (٤٣)

اما الموت فلم يعد يخشى باعتباره نهاية بل صار يعد وسيلة الخلاص
من هذه الأرض الدائمة الإنم ، فنالت نفسه الى تجربة ما بعد الموت — او
على الأصح ما قبل الحياة — اي الى عالم الطهر ومعانقة سحر الكون :

فاصبر على سخط الزمان ، وما تصرفه الشؤون
فلسوف ينقذ المنون ، ويفرح الروح الحزين (٤٤)

واعتمد الشاعر على الخيال ليتجلوذ عتبة الحياة الدنيا فينكشف له
بعض أسرار الوجود وهنا تلون المسند المرجعي عند الشابي بلوون متميز مكان
الانصات الى اصوات الطيور ومناجاة الطبيعة والاحرام على مشارف
الغلب والتطهير في نار الجمال والتعليق على تخوم الدنيا . وصبغ ذلك
شعر الشابي بظاهرة انتزاع واضحة ساهمت في تأكيد مذادة الروية
الشعرية عنده .

(٤١) تصيدة : الطفولة . جانفي ١٩٢٨ .

(٤٢) تصيدة : نشيد الجبار . ديسمبر ١٩٣٣ .

(٤٣) تصيدة : الغلب . جويليت ١٩٢٤ .

(٤٤) تصيدة : اللكرى . نوفمبر ١٩٣٧ .

ولم يعد العلم كذلك هاجساً أو عملية لا يتحكم فيها . الشاعر وترضى نفسها عليه بل تحول إلى حلم في البقظة أو يقظة في الحلم شامل الشاعر عبر ذاته من الداخل فلتتشى بما اختار من عيشة بعيداً عن دولة الانقلاب والألقاب . ويُعد أن كلن النظم ينعكس على الذات فيساعد على سير أغوارها مساراً عند الشابي وسيلة افتتاح على الكون لمعانقة الفجر والارتفاع من الكون واعتمد تصوير علم الأحلام على أخيلة جديدة استلهما الشاعر من حساسيته ومن أثر مطالعاته القديمة والحديثة الشرقية والغربية وانصر كل ذلك في نفس الشاعر فتلون شعره بروية مخصوصة تتضمن بمجده الحياة والشوق إلى النوبان في الكون .

ولعبت المرأة دوراً هاماً في هذا المدار المخصوص بالعتبرارها رمزاً للطهارة والجمال والسرور فلاتخذها الشابي وسينته مراراً أن هذا العالم أين علق الفجر أحلمه ولثم الضياء جفونه :

أنت تحببين في نؤادي ما قد
ملت في أمي السعيد الفقير (٤٠)
وتثنين رقة الاشواق ، والاحلام
والشدو والهموى في نشيدى
بعد ان ملقت كابة أيام
نؤادي ، والجمت تفريدى
ملتفتى في مشاعرى مسرح التنبيم
وشدى من عزمى المجهود (٤١)

ان الشعور بالكتابة ضرورة تجعل الشاعر يفتح على عالم البهجة والشعور بالانقسام عندما يطل الصباح الجديد .

وسكن العزم وطن الكتابة ملبسه ثوباً جريداً بعيداً عن البكاء والنحيب وخلق الشاعر يشدو كطائر الجبل بعد أن كانت تمثى على تلبه الحياة :

فنسبيت الشقاء والتمتع واليا
س ونامت بهجتى الحركات
وتضى في سكينتى طائر الحز
ن وألغت بصدره النسبات
هكذا بلجم المليون نؤادي
وتهب الحستاق الخالدات (٤٢)

(٤٠) تصيّدة : ملوات في هيكل العرب . أكتوبر ١٩٣١ .

(٤١) تصيّدة : نوع الألم . جاتى ١٩٩٨ .

مكذا تمكن الشاعر بفضل هذا الشعور الحاد بكآبته من اكتشاف
ابعد ذاته فلائحاً صوراً شعرية تترجم عن ذاته في أعمق اعماقها وكشف
عن وجوه حسليتها وهزمها وهذا الاكتشاف مكن الشاعر من ان ينشئه
لنفسه عالماً ، بل مكنته من ان يخلق ذاته في عالم ، واهم مميزات هذه الذات
التخطي والسمى « الى معلقة الكون ولمس الجذور الأولى في علم رحب
خطير » :

هذا مصرى يا بنى الدنيا نما شقى المصرى ! (٤٧)

الكتابة والحال الشعرية :

نجد ضمن رسائل الشاعر وثيقة هامة اكد فيها الشاعر نفسه ميلاد
قصيدة « نشيد الجبل » يقول (٤٨) : « ... ولكنني على كل حال قد ربحت
من تلك الازمة النفسية التي مررت بي قصيده هو « نشيد الجبل »

فأني في ليلة من ليالي هاته الازمة النفسية المرهقة .. نمت معذب
النفس مهموم القلب ثم استيقظت نحو الساعة الواحدة بعد منتصف
الليل فلجلت بي الآلام وضررت بي في كل سبيل حتى لقد كاد رأسي ينفجر
وأحسست أنني لا بد مشرف على الجنون لودام بي ذلك الحال إلى الصباح.
وتطورت نفسي في غمرة الالم وبعد ان كانت معذبة باكية في ظلمة احزانها
تكلد تجن من الاسى انقطلت ثلاثة هلة واثقة من نفسها سالخرة بالقدر
والداء والأداء وكل آلام الحياة تحت تأثير هاته الحالة النفسية نظمت
« نشيد الجبل » فذابت آلام نفسي وشعرت بالحرية والانطلاق كلها التي
عن منكبي عيناً ثقلاً يهد التوى » .

يؤكد هذا النص ان الشعور بالكتابة والمعذب والاسى كان يلهم الشاعر
قصائده ، حيث لا تكون الكتابة مولدة للضيق والتبرم بل مصدرها من مصادر
الالم ومراجعاً إلى الحرية والانتعاش .. اي إلى الترم بالشعر .. ولم
يكن الشاعر في نظرى صاحب نزعة ما زوجية يتلذذ بالالم ولكنه كان - كما
يبدو من هذه الوثيقة - يروض النفس متخرج إلى الاكتشاف الحائز إلى

(٤٧) قصيدة : الجنة الفسالمة . جلتني ١٩٣٢ .

(٤٨) من نص رسالة من الشاعر إلى صديقه محمد العلوي بتاريخ ١٩٣٢/١٢/١٩

التأمل والصلوة على مشلوف الكون فيليم الشعر الهاما وكان بذلك قوله الشعر ضرورة من ضرورات الحياة عنده دريته على ان يكون :

ولعب الشعور بالكابة دوراً هاماً في التجربة الشعرية عموماً فهو
معظمي وجداني متصل بالروح والقلب لكنه تحول - إلى جانب ذلك -
عند الشابي إلى معظمي عقلاني ، وصارت الكابة مهجة الكون وسره ،
فساهم هذا المفهوم في تقريب الشقة في شعر الشابي بين المقومات
الوجودانية والمقومات المقلانية ، فذابت هذه في تلك تنفسها في إطار شعري
فنى ، نذ :

وبلاد للصمت .. وصافى في كابته
- كالفليلسوف - الى الدنيا ويفتكر(٥٠)

الخاتمة :

اننا لا ندعى ان الشعور بالنكبة شعورا حادا وحده يقف وراء اشمار الشابي ، ولكن نريد ان نؤكد من وراء هذا العمل الدور الكبير الذى ادته هذه الظاهرة في مشاعر الشابي وفكرة تصبح شعره بسمة مميزة هي سمة الفنال :

بل هو الفن واكتتابه والفنان جيم احزانه وهمومه (١٥)

ان هذا الشعور الخاص وحده كفيل بالحاق الشابي بقصة الحدائق
فتقى لهم ان الشعر معلنة ذاتية واصفاء لصوت الفنان المنسجم مع صوت
الكون وهو ما لم يكن يجد له صدى في بيئته الفكرية والفنية .

ونحن لا نريد كذلك بهذا العمل أن ندعى أن مقومات هذه الرؤية قد انطلقت في نفس الشالبي من العدم وصارت بذلك تميّزه عن غيره، بدون

١٩٢٥ . جوان . شعری : نصیہ (۴۹)

٥٠) قصيدة : شکوی خاتمه . اوت ۱۹۲۴ .

٤١) قصيدة : المصورة . جويليت ١٩٣٢ .

شكر تكونت له هذه الرؤية من الم وجود والوجود عبر تجربته الخامسة في الحياة ونتيجة تأثره ببعض مطالعاته الشعرية من المعرى الى جبران الى لامرين . ولكن على ذلك لا يمكن القول ان تجربته في ديوانه صورة من تجربة غيره ، فقد صبغ الشابى مختلف العناصر المؤثرة في تكوين شخصيته ليطوعها الى ابراز شخصيته الفنية نكان الانزياح والتفرد .

لقد تمكن الشابى في نظرنا نتيجة هذه التجربة المذكرة من ترويض الكتابة فخرجت على يده من مدار الالم والشقاء الى مدار السعادة والانتشاء ، ووجد فيها وطنه المفقود الذى سار يالنه وتحول الى جنته لضائعة متحدا تضاحك الدنيا فمكانته كشفت له برهان الكون وسره البطن بسحره :

مهما تضاحكت الدنيا فعلى ابدا كليب (٥٣) .

الشطار

محمد شكري — المغرب

سيرة ذاتية — رواية

(من عام ١٩٥٦ إلى)

(نصل من رواية)

(الجزء الثاني « من الخبز الحالى »)

- ١ -

زهرة بدون رائحة

قدام الحاملة ، التى نزلت منها ، اقترب منى طهسل متسخ ، حاف
القطرين ، في حوالي العشرة من عمره .
— الفندق ، هنريد فندقنا ؟

— سوق الكبيبات ، أين سوق الكبيبات ؟

— أبغضني .

تصرنا مدخل الكبيبات . ينظر الى والى حقيبة البالية . اراد حملها .
اعطيه خمسة سنتيمات اسبانية . .

تشاكرنا وانصرف .

السوق عالم بيائى المواد الغذائية والثياب المستعملة والجديدة
ف الدكاكين وملئ الأرض ساحة السوق . هناك الجلسون والمتجللون .
الشمس تغرب . أصوات الاذاعات العربية تسمع في الدكاكين . تمثيل
في السوق بعض دقات . سلت بائع ثياب بالالية من متمنى السى عبد الله .

أشار إليه بحركة سريعة ولا مبللة ومضى ينادي في المزاد العلني بثمان الملابس التي يحمل بعضها على كفه وأخرى في يديه . يسار مدخل المتن حاجز خشبي معروضة عليه ملوكولات : سمك وملفل مقلبان ، بيض مسلوق وركلام خبز أسود . النباب ينط على الكل . قرب الوجاق طاولة كبيرة ، يجلس حولها أشخاص يلعبون الورق ، آخرون حول طاولات أصغر ، أكثرتهم يدخنون الكيف . المؤوس باد على سحنهاتهم وثيابهم . انتبه بعضهم إلى . جلسنا ، في ركن ، إلى طاولة صفراء ، قذرة . طلبت من الوجاق شيئاً أخضر بالتفعن . فكرت أنه السبب عبد الله . كهل جالس قرئ ببيع الكيف . ذكرنى بعضيونة في قهوة السبب موح . اشتريت منه لفة . عمر لى « شتنا »^(١) من « مطوية »^(٢) كلما طلبت منه « السبسي »^(٣) يمده لى عمراً بكيفه ثم أرده له عامراً بكيفي . يدخله أو يعطيه لأحد الجالسين قريبة .^(٤) جاعنى بالشلائى . سألته عن ميلودى صدق حسن الزيلاشى .

— لم يجيء إلى هنا طوال ثلاثة أيام .

ف الليل غليني الكيف والجوع والغرية . شربت من كؤوس شعائي بعضهم وشربوا من كلسي . أحسست باللابة بينهم . حثثتم عن تلوان وطنجة ووهران ، وحدثوني عن العرائش . قال أحدهم :

— طنجة ، من لا يزورها يبكىها ، ومن يغادرها يبكيه .

— إنها تحبة كبيرة وعرقة تلزم كل من يعشقاها .

تكلسلت في الخروج لامتنش عما أكله . صورة النباب ، الذي رأيته مندما دخلت واحتقى الآن ، تغيني كلما فكرت في أن أطلب شيئاً منها . هذا لا يحدث لي في الغالب . ربما هو التخيير الذي أشمر به جعلني الآن

(١) الشفت بشبه كثبان الخياط في حجمه وشكله تقريباً موسمًا ذا موهتين ، أو تبع التشرة المنتصنة حول أسلل ثمرة شجرة السنديان وبقمع من المغار ، وفي حالة نادرة من الألومنيوم .

(٢) الملوى هو محظة صفراء مستطيلة أو مربعة مصنوعة من جلد الماعز أو غيره ، طف مرنين أو ثلاثة وينتمي طرقها الذي تلف به بخط لشدتها . وهناك أيضًا « النبولة » النطبية وهي مثابة الكبس أو المجل ، وكلتاها تستعمل لحط سحق الكبد .

(٣) السبسي هو قصيب الكبد ، يصنع مادة من الخشب ، لكن هناك من الموسرين من يصنعه من اللضة أو الذهب وهذا نادر .

(٤) هذه مادة معرونة بين بدخن الكبد في المقام الشعبي ، وهو أنها يتبلطون بالرشقات من كؤوس يضمون البعض دليل الآلة والصالق .

أترف من هذا الطعام العاري . أتعيني المتهى والوجوه التي نعمت حيويتها .
النعلس يغلبني أغضب عيني وأفتحهما بترابخ . بيدو لى شاحبا كل ما اراه .
ذهب أكثر من كان في المتهى . المقاعد والطاولات نعمت وجودها . القبة
نظرة على الحجرات الثلاث المفتوحة . الحجرة التي قبالي دخل وخرج
منها أشخاص بائسون منذ أن دخلت المتهى . الآخرين ظللتا متناثرين .
بان لى أن « الحصير » هو كل فرائس تلك التي فتح بابها . فكرت في ان
اسأل السى عبدالله عن ثمن النوم في احدى هذه الحجرات الجماعية . لكن لا ،
اذ يجب ان اوفر . لا اعرف ما ينتظرنى في هذه المدينة . قد تكون محطة
آخرى . ريت على كفى صاحب المتهى وانا غاف :

— سنتفل .

ثلاثة أشخاص يدخلون الكيف حول طاولة اللعب . رجوت السى
عبد الله ان يترك لى عنده حقيبتي حتى الفد . طلب مني ان اكشف له عما
فيها : صورتان شخصيتان كبيرةتان مؤطرتان ، سروال وقميصتان وزوج
جوارب .

هبت في طرقات المدينة . لا اثر للحراس من رجال الامن او حراس
متاجر الاحياء والسيارات كما هو في طنجة . انه منتصف الليل او اكثر .
تلتها أمشي دون خوف . طقس معتدل ولليلة قمراء . وصلت منتزها يطل
على البحر . اضواء صفيرة تلمع في البحر . فكرت في الصيد ليلًا في طنجة :
« رأس النار » ، « ملاططا » ، « مغارور هرقل » ، « سيدى تقوش » ،
« المريسة » و « برتالة » . المكان خال . أنا هنا . هذا كل شيء . القمر
ينحجب ثم يبزغ . قطفت زهرة بيضاء من حديقة المنتزه . شممتها . لم
يستيقظ في اي « احساس » . زهرة جميلة . شيء لا ينوح منه شيء .
جمال سلبي . ربما هذا ما يعيقها مزهرة هنا حتى تتبل او تقطف عيشا
وتدامس . لا شيء عندى اخشى ضياعه في هذه الليلة . انى مثل هذه
الزهرة التي لمسقها الان بين اصابعى . سلتم هنا او في اي مكان في هذه
المدينة . هواء البحر يخفف نطلسى .

عدت الى الكبيبات . ترقصت تحت سقفه احد اقواس السلاحة .
وضمت راسى مشبكًا فراعي حول راسى وركبى . طبلة يقطنى
لا عبر اسمع خطواته في الساحة . لا خاطرة استطيع استعادتها . حتى
اجمل الانقام ، التي احبها ، تخطر ، ثم تنفلت . ذهنى خاو كما لو انه
مسفول : كانى لم اختزن اية اية ذكرى مسمعة . صداع خفيف في راسى
وطنين . يخبل الى انى اسمع نبضات قلبي . ربما بسبب الكيف وفراغ
محنته .

استيقظت باكرا . امتلاء مثنتى بولنى وشىئى منتصب بالامتناء
انبولى . حركة الناس تدب فى الساحة . اشتريت من ساحة اسبانيا بسيطة
من التشروس (عجين مقللى يصنعه الانسبانيون .) .
CHURRUS
فمرحلض المعنى تصاعد بولى الى فوق مثل نافورة حتى تبللت . تناولت
تموة باللحمى فى مقهى اسبانى يرتاده المسافرون . مقهى السى عبد الله نم
بلتح بعد .

ركبت الحاملة الذاهبة الى الحى الجيد بحثا عن مدرسة المعتمد بن
عبدال . حى كلبيتو . هكذا سمعت الناس يسمونه فيما بعد . حى « مليء »
بنبات الصبار والغبار والازيل والاراضى البوبر . مساكنه اكواخ من تصدير
وطوب وأهلها بدويون . ساحتهم كالحة مثل اسمائهم . اطفالهم يتغوطون
ويسولون على مقربة من اكواخهم . اجلينى حارس المدرسة الذى سلطته عن
مقبلة المدير :

- لماذا هرید مقللتنه ؟
- احمل اليه رسالة .
- علتها .
- انا مرسل لتسليمها له في يده .

نظر الى كجن اهين فيما تعوده ثم مضى ليستشير المدير او يصود
كلنبا على . هاد وادخلنى عند المدير . سلمت للمدير رسالة التوصية .
ظرفها كان قد اندفع في جيبي . طلب مني ان اجلس وراح يتراماها . بيتسم .
ماذا يسمى ؟ ليكون حسن قد حدعني وسخر مني ؟ وضع الرسالة فوق
اضبارة مكتب وسالنى :

- من اين انت ؟
- من الريف .
- وابواك اين يسكن ؟
- امى تسكن في تطوان وانا جئت الى طنجة لكي ابر عيشى .
- وابوك ؟
- ملت . (ابى سيموت فى صيف ١٩٦٩ ، بعد ٢٣ سنة من هذا
التاريخ .)
- ولماذا كنت تعمل في طنجة ؟

هالهو التحقيق يبغا .

— اعمل كل شيء .

— كيف انك ت عمل كل شيء ؟

— احترف اي عمل اتجده .

— هل سبق لك ان دخلت المدرسة ؟

لهمجه جليلة .

— ابدا .

لقد وقعت في نفع . الدم يتذفق الى رأسي بعنف . حسن لم يحدثني عن هذا التحقيق : انك ستقسم الرسالة الى المدير وسيقابلك في مدرسته . هذا ما تاله لي . جبيني يعرق . قطرات بلردة احسها تتدحرج من ابطي .

— آسف . لا استطيع قبولك في هذه المدرسة . من الاحسن ان تعود الى طنجة . هناك يمكنك ان تكسب عيشك كما كنت تعمل .

— لكن الفضل ان ادرس . لقد كرهت ما كنت اعمله في طنجة .

شبك يديه فوق مكتبته . تأمل رسالة التوصية ثم رفع راسه :

— كم عمرك ؟

— عشرون .

— هل تعرف ما فعله حسن هنا في العرائش منذ أيام ؟

— لا .

— لقد وجدوه يتشرب الخمر في المسجد مع صديق له ويفعلان شيئا آخر فيبيحا جدا . (قلها يا سليل الكفار والمنافقين لقد كانوا يتناكحل) . من أجل هذا طردوه من المعهد . (نعم ، يا رأس الجمل ، طردوه من رحمة الله .)

حسن فرر بي اذن . اجبته بلهمجة من يدافع عن تهمة وجهت اليه :

— انا لست مثله . (ابتسما) . لا اعرف انه فعل هذا . ان ما فعله حرام . في طنجة قتل لي : « اتنا ذاذهب الى تطوان ثم سأعود الى العرائش .

— آسف . ان القسم الذي تستعده يدرس فيه اطفال صغار وانت لك لحنة .

(نعم ، ولى لعنة أخرى في أسلف بطنى .) لست وجهي بتلقائية .
لم أحلقه منذ أيام .

— سلحته لأن اطمئن جيداً في الترب وقت .

(إن الآباء لم يكونوا في حاجة إلى من يطعمهم . كل شيء ينزل عليهم
جاهزاً . أما نحن فنبنفسنا أن ننطعم من بعضنا البعض مثل القرود .)

قال يعقوب :

— آسف .

رن الجرس . من خلال ثلاثة المكتب أرى في الساحة التلاميذ
ينسلبون على المراهقين والسنابر ويتدامعون . تخيلت بينهم ، لكن
وحيداً دون أن أشم رائحة عرقهم .

دخل شخص حملة كتاباً . طلب منه المدير أن يصحبني معه ليختطفني
في الحساب . إن وقت الدینونة البشرية جاء . تبعته إلى حجرة درس
شاغرة . اعطلتني طبشوره وأملي على أرقاماً . لا أعرف أن كنت قد
أصبت في كتابتها . أكيداً أخطلت عنديها أملي على أرقاماً ثم أخرى أضمنها
تحتها بالترتيب طالباً مني أن أجمعها ثم أرتقاًها أخرى في نفس الوضع ان
أطرحها من نوتها . لم يسبق لي أن قمت بهذه العملية إلا في ذهني . ثم
أملي على أصفاراً . وما أصعب وضع الأصفار في الوسط .

عندها إلى المكتب . لم أرتعن إلى هذا المعلم . أن القرود تلطف ببعضها ،
اما هنا فلم يفعل . شعرت أنني بذلك مجهوداً كثيراً . أن أحمل خمسين
كيلو جراماً من التقل وأ sisir به كيلو متراً أخف على من بذلك هذا المجهود
الذهني .

وجدنا مع المدير فخمنا يلبس الجلباب . سألني بالأسبانية عن
اسمي وسقط رأسى وسنى وطنجة وما كفت أعمل فيها . أجبته فاستبشرت
ملامحه :

— أين تعلم الإسبانية ؟

— مع جيرانتا الفجر في عطوان وطنجة .

لم يكن متوجهما مثل معلم الحصلب . فكرت أنه ربما يدرس الإسبانية .
قد يكون المدير طلب منه أن يختطفني شفويًا . طلب مني المدير أن أرجع
هذا .

مشيت علّيّا الى المدينة . سلكت طريقا غير الرئيسية المزففة التي
جئت منها . الطريق مغبرة . قدمي تغوصان في ترابها الرملى . على
جانبيها سياجات من التين الشوكى واكواخ يخرج منها اطفال حناء انصاف
عراة وكلاب هزلية ودببة ودجاج ينقب الخراء . في نهاية الطريق بئر عارية
مطلة . دنوت منها . اطللت . هلويتها مظلمة . صمت عيّتها اغرانى
بالسقوط . صمت ايّظ في نفسي كل ياس : صمت الابدى . التقطت حبرا
كبيرا جهدا في حمله والقيته في الهوة . سمعت دوى سقوط الحجر الكبير
في القاع الجالب ثم صمتا وانا مطل على الظلام ورائحة مقرنة دافئة تتصاعد
من القاع . ابتعدت عن فوهة البئر الخنزرة . ظل طنين السقوط في سمعي
لحظات . تخيلتني ذاك السقوط الاوصى . لست حبرا . ربما سلظل انزف
في هاوية البئر حتى اهيد والانقطع الا اموت . لست حمرا . استأنفت
سرى . صوت السقوط يجذبني اليه وانا اتابوه حتى انقضتني شجرة
انبعاثت في ظلالها .

كان شلب قد التقى بنفسه على صخور مبناء طنجة حيث مفر العيش
والموت فيها . جاعت امه من بادية « الفحص » وذهبت الى المقبرة وقصت
حدائق ابنها على الحارس .

— لا اعرف شيئا عما تحكينه . لقد دفنا كثيرا من الاموات هذه الايام .
اذهبي الى المصلحة المسؤولة في العمالة عن تسجيل ارقام الموتى الغرباء .
اذهبي عندهم وقصي عليهم حاتم موت ابنك . هناك سيفولون لك رقم
قبره .

ـ يا لهذا الزمان . لم يبق من ابني الحبيب عبد الواحد سوى رقم .

كانت امراة يائسة . جاءت ورفعت وجهها المكود الى السماء وبكت
شارعه الى الله ان يغفر لابنها اثنى . ندينه حتى تعبت ثم انصرفت عائدة
إلى قريتها . تذكرت ان امي هي ايضا امراة يائسة : تصلي من اجل
وتضرع الى الله ان يحفظني من كل مكره .

إلى أهل دنقلا ..

عمر نجم

من أول ما بذات اتعلم
كيف الكلمة لما اكتبها
ترن ف ودنى
تشكل ملامحها بملامح امى
بيتنا المبني بالطوب الذى
وبيوت الحارة
المخوقة ف زقامتنا الضيق
وسط شوارع يبرق فيها الاسفلت
وعيال الحارة الزاحفين حانين
رجلיהם ناعمين
يتحدوا فيها كل بتايا ازاز العمارات
العالية
المترشق سكاكيين ف تراب الحارة
طلعين مع نور الصبحية
لابسين مراييلهم ... هلاهيلهم
لانعین كياس الدمور على كائمهم
متعبيه بدال الغله كتب
ولا زعلوا ف يوم
ولا زعلوا ف يوم
ولا حسوا بغيره
وولاد البهوات كاويين البنطلونات
شاليين الشنط الناعمة
كما حياتهم
ايه يعني ؟
لَا الشنطه تكون
مصنوعة من جلد التعلب
والا من كيس خيش مطحون
مركون جار بلاص المش

ومتعبي طين
ما يهمش
الشنطة جات من فين
مادام جواها كتب

* * *

ف الليل المعبي هموم
وآهات مكتومه بتزوم
ولأنيين
تتولد زى جنين
القمره وتفرش انوارها
تنظم الحاره وصغارها
يدهشهم نوح الناي
وتلف موانئ الشاي
الفاكهة السودة المرة
ف حلقومم الشبعانه مرار
والمنشد وعروقه قوص
يرمى ويذوس
بالهمسة تغنى يا ريلابه
بالغمزة تغنى يا ريلابه
شاعر غلبان وسطفهم
بيغنى والكل غلابه
يحكيلهم .. .
عن عنتر والزير
ومصیر .. .
أبو زيد
تجرى النسوة في دمام
والآن الشاعر نسائم
مر شقام
ويطير بيهم ويحطق
لحد الفجر ما يتشرنق
وقبل الصبح ما يتخلق
يقوموا ... يصلوا الفجر

* * *

كان بينهم قاعد وسطفهم
ليلة امبراح

عيل طارح
 لحوه سارح
 يتكلم ولا شيء جنبه
 غير ضله وبس
 كان لسه بيعلم نفسه
 ازاي بيكون المحس
 وازاي النفس ناسي النفس
 وازاي الكلمة اللي يقولها
 بيه شرايينه تحس
 من يومها والليل هام
 ويقول ف كلام
 وكلامه ما بقاله لاجام
 أيام تجري بأيام
 دافن سره ف ضلوعه
 طلريقة شموعه
 سخطه .. رضه
 حتى دموعه
 ان سالو مرة على خده
 قبل ما يمسحها بيده
 يسألها الف سؤال وسؤال
 موال عاشقه ومتشوقة
 ليه أهل الطاره دول فقرا ؟
 واشمعنى هما اللي بجوعوا ؟
 وإذا كان البهوات بيبيعوا ؟
 ليه ابدا دايما ما بيبيعوا ؟
 الواد كان فيه ريبة شاعر
 والشاعر
 تمرنه من ريحته
 ما هي ريحته حتى من قلبه
 قلبه يا جذور مغروده
 ولاده ثابه وولوده
 انشوده جبالها ممدوده
 وما ليها حد
 منحوته ف قلب الأرض
 والأرض ف يوم لم بارت
 ما هزمها الفجر ولا انهارت

من طينها تحب وتجيب
 أصنفى حليب
 من بز الطين رضعه نجيب
 وصلاح وامل
 او اي قلم
 ما يعيشق غير اهله المساكين
 ما بيعرف مرة يتزوق
 ويقطاطى للسلطانين

* * *

الان والحين
 شايف قلبك
 يهجر جنبك
 راجع للأرض الطاهرة
 ويسب المدن القاهرة
 سوق النحاسين
 من أعلى سحاب
 بيشرق على كل الفقرا الأحباب
 واكيد لامع بعيون قلبك
 ميت عيل بينكم نفسه
 قاعد سارح
 بيتشخبط ع الأرض بتلمه
 قلبه يا جذور مغروبة
 ولاده شابه وولودة
 انشوده حبالها ممدودة
 وما ليها حد
 منحوته ف قلب الأرض
 والأرض ف يوم لم بارت
 ما هزمها الفجر ولا انهارت
 من طينها تحب وتجيب
 أصنفى حليب
 من بز الطين يرضعه شاعر
 ما يعيشق غير اهله المساكين
 ما بيعرف مرة يتزوق
 ويقطاطى للسلطانين

* * *

رجل الزمن الصعب

احمد والى

منذ ادركه الشيخوخة تكاثرت عليه الامراض ، وبعد ان فقد البصر وضعف سمعه أتعده الشلل والجاه الى ان يبول ويقضى الحاجة وهو على الفراش الذي عليه مات .

كنا نتناول خدمته بالأيام وانصاف الأيام ، وانا كنت عصر كل يوم احب ان اجلس اليه اخدمه واسمعه ، وهو في ايامه الاخيرة لم يك يهتم بخبر في الدنيا الا عن الذين ماتوا ، فيحكي ذكرياته معهم وذكريات الآخرين مما تناوله الحكاية والرواية أيام كانت المدينة قرية ، لها عمدة قبل ان يكون المأمور وأيام كانت لمبة واحدة من الغاز (على اول الطريق) تثير ، ثم الكوابيات فلمبات الكهرباء .

كان يتعجب من حال الدنيا وينعي طول عمره الذي اصابه السام ، وما تلادى مكبر الصوت بسقوط نجم احد الا وحسده ، وتنوى قرب يومه و ساعته . فها هي ذى السنوات تمر وهو على الفراش راقد ، يأكل حيث يبول ويغوط ويحكي ويسمع ما يلقط سمعه القليل .

وحينما علا صوت مكبر المسجد القريب قال لي اسمع وخبرني عن الذى مات . ولما عرف بكى ونهنه وراح يترحم عليه ويسألنى ان كانوا قد اتوا به من هناك ؟ وهل سيدفنونه الليلة ؟ أم سوف ينتظرون للصبح ؟

رحمة الله عليه ، كان عاقلا والناس مجانيين فدلوا عليه وحبسته الحكومة في السראי وكان والله اعقل منهم ، لكنهم الكفار دلوا عليه ، وانا اشهد له بالعقل الراجح انما الفقر يورث الكفر ، وهو لم يكن مجنونا لكن عياله كثير وجدهه قليل ، وهو لم يترك صنعة الا وجربها ، الى ان اشتري صندوق التصوير وراح امام المركز يصور الناس ، لكنهم لما فتح الدكان الجديد الذى يصور بالكهرباء تركوه ، وهو كان يحتال على الناس وبمالهم ليتصوروا ، ينتظر الاغراب من القرى البعيدة ، لأنهم لا يعرفونه

ولا يسمون عن جنونه الذى رمته به انسان لا يرحمون ولا يتذمرون مركبا
تسير على حال !

وحين امسك بخناقه صاحب الصورة « فلوسي او ابلغ الشرطة »
خلص نفسه منه وبصدق في وجهه وقال له ان الصورة جميلة لكن هيئته
هو قبيحة ويكتفي ان اتفه الكبير كهضة خرج في الصورة جميلًا مسمى
نها ذنبه اذا كانت السحابة مرت فقط وجهه لحظة التصوير ؟

كان الناس يحكون ليتلوا على جنونه لكنهم كانوا هم المجانيين ،
لم يعرفوا عضة الجوع وانا نفسي كنت هناك يوم حكاية الارز .

في بينما هو لا يجد القوت والماكينة التي تصور بالماء لم يعد لها
زيائن ، احتال على الناس ونادى « الارز بخمسة قروش » واياهم ما
كانت الحرب والكيلو كان بيع عشرة ، والتم الناس من كل زقاق ودفعوا
ثمن ثلاثة وأربعين كيلو وهو تحجج بأن السيارة تحمله الان من المضرب
وربما تكون على اول الطريق وراح يسجل الأسماء ويحصل الاموال ،
وفي اليوم التالي اعطي من يطلب الأربعين عشرين ... ضحك عليهم
جميعا وباع لهم بسعر السوق السوداء واندهش من جنون الناس الذين
يريدون له خراب البيت ويحلمون بسعر ما قبل الحرب .

لم يكن مجنونا ولكنهم ظلموه فاتتهموه ودلوا عليه ، في يوم جاءت
السيارة من المرأى كان قد خرج من بيته وليس فيه كسرة خبز وانتظر
فتح الله ، فلما لم يفتح كسر الصندوق (بعد ان عرضه للبيع فلم يطلب
احد) ولعن التصوير والدنيا ، ودق على أصحاب الدكاكين يطلب سلفة
فلم يعبره احد وقلوا مجنون لا يرد السلف والذاهب اليه تلف ، معاد
ومعه الشومة فاذا لم يمنحه صاحب الدكان ربع الجنيه السلف حطم
فتریناته وكسر بضائعه لهذا دلوا عليه . لم يكن مجنونا ولكنه منذ
الطفولة كان شديد الذكاء ، وانا رايته مرة يخلص نفسه من يد الشرطى
باعجوبة عندما رآه يسرق في المولد واراد ان يسلمه للمركز فصفعه على
قفاه ومزق سترته وصرخ في المولد « ياناس .. هذا الشرطى يشتم
ويسب الدين لجمال عبد الناصر » والناس كانت تحب عبد الناصر بجنون
او تخاف بجنون فاجتمعوا حول الشرطى المذعور وكادوا يقتلونه وهو
كالفأر يرتعد ويطلب الفرار لكنه ابى واقسم برأس المرحوم ابى الا يتركه
 الا في المؤبد ، فكيف يعقل ان يتركه وقد سب الرئيس الذى يحمى الشعب
ويشهد عليه ؟ وكان يصنع الشرطى ويسأله باستكفار ان كان رجلا ؟

فید الشرطى « انا مره وغلطان ، لى عيال اريد ان اربىهم فلا تخربوا بيتي » ولم يتركه الا امام الممور ، وبعد ان قبل الشرطى راسه وحذاءه حتى عفى وقال ساصلب شکوای للرئاسة ، ومن بعدها لم يجرؤ احد على الاحتكاك به ايام الاسواق او الموالد ، نهل كان مجنونا ؟؟ رحمة الله عليك يا سيد العاقلين . »

وبكى جدى ونهنه ولعن اب الدنيا والناس التى لم يعد فيها خير ، واندهش كيف هان على اولاده ان يسلموه ويتركوه كل هذه السنين الطوال في السراى دون ان يسألوا عنه رغم انه احتال على الفقر حتى اشتقت اعواذهم وصاروا رجالا تلبس البدلات المكونة ... لكنها الدنيا التي اعطتهم ومدت اطوالهم على سرائر بجوار نساء تنسيهم الاهل ، وبكى وترحم وسائل ان كانوا سيدفنونه الليلة لم ينتظرون للصبح ؟

واقع القصة القصيرة في صحفة الغربية

محمود حنفى كساب

تمكنت — مؤخراً — مجموعة من شباب مدينة طنطا من الانضواء تحت علم رفع باسم فرقة طنطا المسرحية ، التي نجحت في تقديم عرض جيد لمسرحية « سيرة الفتى حمدان » من تأليف سيد موسى وأخرج إبراهيم كريم ، والتي سبق أن قدمتها فرقة الغربية المسرحية نتاج حقبة السبعينات الذهبية .. وفي نفس الوقت من هذا العام ١٩٨٤ قدمت فرقة قصر ثقافة المحطة الكبرى مسرحية « الملك هو الملك » من تأليف سعد الله ونسى وأخرج سعد الطيارى .. ولقد مرت سنوات طويلة ، على مدينة طنطا، افتقد فيها الجمهور فرقة الغربية المسرحية ، التي قدمت العديد من المسرحيات لتوثيق الحكيم وسعد الدين وهبى ، وأخرج لها كمال حسين وحسن عبد السلام ، وبزغ منها نجمها محمد أبو العينين الذي استند إليه بطلة مسرحية « المهاجر » لجورج شحادة ، وثريا إبراهيم ومحمد الجدى المخرج التليفزيونى الصاعد . ولم يفقد الجمهور في طنطا فرقته المسرحية من حسب بل افتقد التجمع الأدبي المثير الذى كان قائماً في أواخر السبعينات تحت لافتة « نادى الثلاثاء الأدبى » وكان من رواده ومسيريه : عريان نصيف وعزيز المصرى حسن وعلى عبيد ومحمد شحاته وسعد الدين حسن ومحمد جلال الشيشة وإبراهيم سعد الدين وعلى الشباسي والسيد الجرف وصالح الصياد وعبد الحميد مطر وعبد الله أبوحسين وعشرات غيرهم كانوا على علاقة وطيدة بفيلق الأدباء في المحطة الكبرى : سعيد الكفراوى ، وجار النبى الحلو ، ومحمد فريد أبو سعده ، ورمضان جميل ، ومحمد صالح والمنسى قدليل .. وقد أغلق النادى أبوابه بعد ما داهمته أزمة — ربما كانت متعلقة — مع السلطات مما دفع بالآباء إلى الالتفاء بالجلوس على المقاهى أو الهجرة إلى القاهرة سواء بالجسد أو بالفكر ، وران على المدينة خراب ثقافى خطير .. وأصبح مسرحها العتيق ، الذى يشابه دار الأوبرا المأسوف عليها ، موئلاً للنثران ، وصالة لإقامة الأفراح والمؤتمرات ومكاتب للتمويل

وتحصيل رسوم استهلاك المياه ، وشبه ثادى للمهندسين في قياعاته العلوية يقتلون فيها الوقت بلعب النرد واحتساء المشروبات الساخنة والباردة والتطلع من) البلكونة (على الميدان وسماع آيات الذكر الحكيم عندما تنصب السرادقات لتلقى العزاء بميدان الجمهورية !

ولا تقف مأساة الثقافة في طنطا عند حال المسرح والتجمعات الأدبية فقط ، وإنما تتعداه إلى القائمين على أمر الثقافة نفسها بين موظفى الدولة الذين حشروا في شققين بشارع المتحف ، حيث تتكدس أعداد البشر الموظفين والأخصائيين والأنشطة ومكاتب مدير قصر الثقافة والمديرية ، ولا مكان للهواة من محبي الفن والثقافة ، مما جعل الأمور تستتب عندها بقبض الاعانة الاجتماعية(المرتب) في أول كل شهر ، وافتقد قصر الثقافة قاعته الفسيحة بفعل احتلال المجلس الشعبي المحلي لها والذي أصبح مدير قصر الثقافة أحد أعضائه طبقاً لقوانين الحزب الوطني الديمقراطي .. ويعيش المسؤولون عن الثقافة عند اعتاب حلم إقامة قصر للثقافة جديد خصصت له الثقافة الجماهيرية مليوناً من الجنيهات ، ولكن الحكم الإداريون رفضوا منح الثقافة قطعة أرض لإقامة هذا المبنى الموعود ، مما نفع ببعض المثقفين إلى التحرر على أيام زمان عندما كانت طنطا مركزاً هاماً للانشعاع الثقافي ومنطقة جنوب هائلة للمثقفين والمفكرين المصريين ، ويذكر المثقفون ، وخاصة الشباب منهم ، كيف كان محمود السعدنى وصلاح جاهين وزكريا الحجاوى وسليمان جميل يمجون إلى طنطا بين الحين والحين ، وخاصة عندما ينتصب مولد السيد البدوى، ليعرضوا أشعارهم وافكارهم وموسيقاهم على الجمهور هنا ، ويذكر المثقفون - أيضاً - شادى عبد السلام المخرج العبقري وحضوره مع فيلمه الفلاح الفصيح ، وصلاح أبو سيف ، وفريد المزاوى ، والتلمسانى ، وفتحى فرج ، والشيخ أمين الخولي والدكتورة بنت الشاطى، ويفتقد الجمهور تواضعه ووضعيته الدكتور لويس عوض عندما تحدث إلى مثقفى المدينة وكيف وضع لهم أهمية العمل بالتنوير العام ، ويذكر الجمهور الناقد غالى شكري والناقد الممتاز محمد صدقى الذى أعطى مثلًا هاماً على خطورة

تواجد الموهبة والإرادة لكي يكون المرء أديبا دونها حاجة إلى اعترافات أكاديمية بحمل قصاصة من الورق تسمى شهادة ، وينظر الجمهور الكاتب الكبير عبد الرحمن الشرقاوى الذى اسهب في بيان عبقرية الفلاح المصرى عندما ناقشه الشباب : لماذا ملأك فى « الأرض » كان ثوريا يكافح ضد الانقطاع ، وانقلب فى « الفلاح » إلى مسيطر للعرائض لكانما فتقى دوره التاريخي منذ الفلاح الفصيح فى العصر الفرعونى ؟

وعن حركة النشر ، حدث ولا حرج ، نلقد ماتت تماما كل الآمال في التواجد ضمن مطبوع دورى يحمل نتاج أدباء الغربية ، بعد أن ياس مصدروا مجلة « الشرنقة » في ان تمد لهم العون ، هذه المجلة التي قدمت عددا لإباس به من الكتاب هم الآن يشكلون جزءا كبيرا من جيل السبعينيات .. وتصدر الآن مجلة « الرافعى » عن مديرية الشباب والرياضة ، وصفحاتها تشي بأنها ستكون فاعلة في الحياة الأدبية .

كانت السطور السابقة مقدمة ضرورية كى يعلم القارئ العزيز ما هي الظروف والموانع والصعوبات والعذابات التي يعايشها الأدباء في الغربية ، ورغم كل ذلك يبدعون ويخترونون الحصار ، وتقرأ لهم في كبريات الصحف والمجلات ، بله أصدر بعضهم الكتب والدواوين والمجموعات القصصية .. وإذا كان الشعر قد خفت صوته بفعل غياب الشعراء : على الشيابسي وعلى عبيد والسيد الجرف ومفرح كريم حيث بتواجدون الآن خارج البلاد ، فاز القصة القصيرة تجد كل الحب والعون والولاء من عدد كبير من الكتاب في الغربية الذين أخلصوا لآداتهم وأرضهم ولم يغادروا المحافظة واستمروا مشرعين أقلامهم حاكين لنا عن أحلامهم وتجاربهم وعشاقهم للإنسان والارض في مصر .. أهم هؤلاء المبدعين : عريان نصيف ، محمود شحاته ، جار النبي الطلو ، سعد الدين حسن ، محمد جلال الشيخه ، محمد العزونى ، فوزى سلبي ، وفوزى أبو حجر .. الا ان عريان نصيف ومحمود شحاته قد توقيعا عن الإبداع او المسعى وراء النشر بفعل : الاول التفرغ السياسي ، والثانى الاهتمام بالعمل القانوني في القطاع العام، ومن ثم فدراستنا ستعرض لنتائج المبدعين الباقيين الذين تثبت الأيام انهم ما يزالون على الدرب سائرين، وأنهم من الذين يؤمنون بأن حياة تخلو من الفن لا تستحق أن تعاش ، فضلا عن أعمالنا لمعيار التواجد الدائم في الأقليم، وبالتالي فلن تشمل الدراسة تعريضا لنتائج سعيد الكفراوى ومحمد المنسى قنديل الذين أصبحا قاهريين بحكم التوطن والعمل ومجالهما في دراسة مستقلة عندما يصدر لكل منهما مجموعة تخصصية .

١ - جار النبي الحلو وصحابته الحالة

وفي أثناء تجوالى في الأقاليم ، وكان ذلك دابى وما يزال ، التقيت ، في مدينة المحلة الكبرى بفتى طيب القلب يملك ملامحًا مصرية آسرة ، تطفع بشراً وحباً لطين هذا الوطن ولوحة على كل ما فيه ، وأمانى لا يحدوها حد في أن يتحرر كل إنسان من ريبة العوز ، وكان سلاحه الحاد هو قلمه ، ذلكم هو الأديب الشاب الشاب جار النبي الحلو (١) ، يومها ناولنى بعضًا من نتاجه الشخصى المنشور ، وقرأت قصته (هذا يوم طيب للحياة) (٢) .. وجدت عالم الطفولة متجمساً بكل ابعاده البريئة والغافرية التي تجعل من الكاتب منفرداً بين أقرانه من محترف القصص ، لقد وضع يده على معين لا ينضب من الثراء اللا متناهى ، إنها عن جبر وضعيّة ، طفلان صغيران يعيشان من الحياة عبا — بقدر ما تتيح لهما إمكاناتهما — رغم كل الفقر الذي يكتف حياتهما .. جبر يعيش مع (الجدة الكسيحة التي تجلس تحت النخلة وتهتف على الحداة بفيضة اللون : على على .. على .. ويعيش الغيطان الخضراء .. ويتأسى لامه الغارقة في الجلباب الأسود والسبعينية في الحجرة مع أبيه القعيد .. أما صفية فصوتها ناعم ، وحبوب ، هي اخت وام ..) ويحلم الطفلان بالضندعة التي تسكن البئر ، ويتعاهدان بالا يؤذيانها ، ولكنها عندما يجذبان الدلو يجدا فيه فاراً ميتاً فيفرا .. جبر يعيش ثلاث مآسي فضلاً عن الكدح من أجل لقمة العيش ، وصفية لا تفارقه ، والضندعة — هنا — للتعبير عن الوداعة التي هي من أهم سمات القراء في رأيه ، والحادة رمز للشر المتحفز للانقضاض على الصغار ، وأبو قردان للدلالة على الصداقات التي تربط ما بين الطفل والكائنات ، أما شجرة البنسيانا التي تزدهر بها شوارع المدن الصغيرة في الدلتا ، فتتذيهما — كمورد للغذاء لدى الأطفال — يدل على أن جار النبي مستوعب لعالم الأطفال القراء جيداً .

ولعل القارئ يلاحظ ذلك الجو القاتم الذي يحيط به جار النبي الطفلين .. ولكن الا ينabit الدود وسط الطين القاتم ؟ ان القمة تعبر صادق عن امل خاب .. ان تشوف "الطفلين الى الضندعة ذلك المخلوق المسكين البريء" ، هو تشوف القراء الى شيء مشروع يجعل حياتهم ويجعلها أكثر قبولاً رغم المرض والفقير .. ولكن حتى ذلك الامل وجده بدلاً منه فاراً ميتاً ! ولكن رغم كل ذلك الا يمكن ان يصبح ذلك اليوم ملائماً كى نحياه ويحياه الطفلان جبر وصفية ؟ !

وفي قصة (النهر) (٣) يقدم لنا جار النبي صبياً آخر اسمه احمد تداعد اباء العريجي الكهل عن العمل ، واصبح احمد هو العائل الوحيد لامه وابيه .. كلف بنقل التراب الى حديقة الاستاذ نهمى ، امسك بـ جام

حصانه واستأنف سيره بالكارو الا انه عندما بلغ انحاء النهر وجد الاطفال والصبيان يلعبون في المياه ، والصيادون يضعون فخا للسمك نتوقف وشارکهم ، وفته كانت مخالفة للمرور مما دفع بالعسكري الى شتمه وامرہ بالسير .. واستأنف .. مرة اخرى — سيره آملا في البرتقال والبقشيش الذى سياخذه من الاستاذ نهى .

هنا — في هذه القصة — يتشابه الموقف مع ذلك الموقف الذى اوردته يوسف ادريس في احدى قصصه (صينية البطاطس) لتلك الخادمة الصغيرة التي بعثت بها سيدتها لحضور صينية البطاطس من الفرن ، واثناء عودتها — حاملة الصينية على راسها — شاهدت الحاوي والاطفال يتحطرون حوله ، توقفت وشاركتهم ضحکهم ومتعمتهم ، ولكنها — فجأة — تذکرت الصينية وسیدتها ، فترکتهن وتحركت ، ولكن حركتها لم تكن تماثل حركتها في الذهاب كانت دقات القبقل الخشبي متلعنة مثلما قلبها الراجف هلعا من وعيده سیدتها .. هنا احمد انتزع انتزاعا من صباء ، فبدلا من ان يكون مكانه وسط الصبيان الذين يلعبون ويراقبون الصيادين ، يصطحب الحصان ويجر العربة حاملا الاترية . والمعنى واضح ، ان الطفولة والصبا مكانهما مرائع البراءة واللعب والدرس ، وليس الشقاء والخدمة في البيوت !

اما قصة (البرد .. الدفء) (٤) فهي عن عبد التواب الصبي الغجري كان والده — كدار الفجر — من القتلة الماجورين ، ولكنه في النهاية قتل بسکین ، وشاهد عبد التواب اباه وهو يتمرغ في الماء ، ها هو يعيش مع اخوته الاربعة في عشة قميضة مفترشا الارض ، وحين يتأمل البرص في السقف تمور بداخله المشاعر : كيف الجات الظروف امه للعمل كخادمة في بيوت الموظفين الذين سكنوا العمارات العالية بجوار مخيّمهم ؟ ومن قتل اباه ؟ .. وتلح الام العجوز عليه بان يعمل اذ انه الان أصبح على اعتاب الرجولة ولابد من ترويجه .. عبد التواب مشتاق الى ذلك (الخلاء الواسع الرحب .. أصبح الان لا يتسع — حتى — للعب العيال .. اقامت الحكومة « مساكن جديدة » للموظفين . المساكن عالية تقاد تلامس النجوم ، الاعشاش الواطئة بجوارها راكعة في خشوع ، يمسك عبد التواب عودا من الناب الطويل ، يرفعه قدر ما يستطيع ، ينظر من اسفل لاعلى يجد المساكن عالية ايضا .. وهو في النهاية يستسلم ويعمل حمالا في محطة السكة الحديد ..

(— حمال يا بيه .. تسمع يا بيه) ..
اتسعت خطواته كثيرا فوق الشارع المبتل ..
— تسمع يا بيه ..

سيشتري « جاكيت قديمة » من سوق الجمعة .. وتنرح امه ..
داعبت خياله القروش .
— تسمح يا بيه .

أحس بدفء شديد .. صفاره القطار ذات نغم حلو .. والمطر
ما يزال يسقط) .

في هذه القصة يترک حلم القراء — الفجر في افتقادهم لوسائل العيش ، وعبد التواب وأخوته اضطربتهم ظروف قتل والده الى ان تعلم لهم خادمة ، وهذا يخالف عادات الفجر الذين تعودوا الترحال والحظ في اي مكان .. ان العالم كله ملتهم ، وهم — اي الفجر — قطاع من شعبنا يعاني من التشرد بفعل افتقادهم للجذور ، انهم ينتمون الى خيامهم وأعشاشهم قبل كل شيء .. ونهاية عبد التواب — كحمل في المحطة — تتواهم مع المعطيات التي قدمها الكاتب عبر سطور قصته ، ما يزال جار النبي الحلو يغنى لنقرائه ويحلم بان يشعروا !

وفي قصة (شجرة الرمان)^(٥) نجد حطبا لصبي فقير ، حلمه يترک في الحصول على شجرة رمان (وتحت ظلها سوف يحكى لها عن الذى لم يمت بداخله ، وعن شوشه الجارف للدفء في الليل الباردة) ، ويفنى ، ويجرى بلا توقف .. ويقنز الترع مثل فراشة ، وان يملأ هذا العالم الواسع ويفنى ويفنى الصبيان) ، ولقد انطلق مع والده الفلاح الفقير واشتريا شتلة الشجرة — سرقة من مشتل البيه صاحب المشتل ... والصبي يرى في تلك الشجرة الموعودة حلم الاحلام واحلى الحلوات وفرحة البنات وازهى الاشجار وبلون النار ، وأنها بمثابة الاخت والصديقة !

وهو هنا — أقصد جار النبي الحلو — يقدم لنا عالم الصبي الفقير الذى يعتمل داخله التناقض ويعيه ، ظى مواجهة الصبي الأبيض (عدو الشمس) الذى يتباهى بأن آباء يملك ارضا بها قطنانا وارزا وقمحانا ولا يذكر ان بها فلاحين يشقون ويعرقون ، نجد الصبي الفقير يتفاخر بأنه شجرة رمان ، وهذه الشجرة ثمرها بلون النار ، وأن لديه صاحبته (غاليه) التي (صنعوا الله على قده) . والقصة — بهذا العرض — تشكل حلم يقتظة في الامان والرخاء والرمان رمز لذلك الشبع الذى يمكن ان يجعله للانسان تتحقق لونه الاحمر في جسده ومن ثم يندفع الى وجهه معبرا عن الاكتفاء مثلا يبدو اطفال الاغنياء الذين يكاد الدم يتقد من وجوههم بتاثير النعمة .. ويستمر الوعى بالجدل بين داخل الصبي واحلامه ، ويتذكر شقاوته ومحاولاته في جرف قطار الدلتا عن قضبانه ، حتى شجرة الرمان مسروقة ، ولكنها سرقة مشروعه لأنها من مشتل البيه !

وهي — اي القصة — تمتليء بالرموز التي تشير الى من ينتهي ويحلم الكاتب ، انه ينتمي الى ذلك القطاع العريض من شعبنا — الكادحون الذين يحلمون بحياة هائمة ظليلة في الصيف تحت شجر الرمان وأشباهه ودافئه في الشتاء فوق الأفران .. ولكن الحصول على الشجرة — الرخاء لا يكون بالسرقة وان احاطها الكاتب بدفع والد الصبي ربع جنيه للجناينى .. ولكن هل الجنائى من طبقة اخرى يحق لها ان تسرق وتبيع لرفاقها من نفس الطبقة او من طبقة تعادلها في المركز ؟ ان ذلك الحل يجعل قضية الكاتب في الموقف الاضعف ، اذ من غير اللائق او المشروع بمعنى اكتر دقة ان تأتى شجرة الرمان عن طريق السرقة .. ان معنى ذلك ان الحلم سيجهض ان آجلا او عاجلا حالما يكتشف (البه) صاحب المشتل سرقة مشتبه .. وربما كان ذلك عجزا في الرؤية او ضعفا في التخيل ، فاذا كان عجزا في الرؤية فان القصة لا تعدو ان تكون طما غير مشروع لصبي ، وهذا ما يسحب البساط من تحت اقدام الطبقات الكادحة ، وان كان ضعفا في التخيل ، فأنها — اي القصة — تصبج ترديدا لاغنية يغنىها الصغار بدون قدرة على الفعل ، وهذا يتناقض مع ما توحى به القصة التي انتهت بالفناء لتلك الشجرة الموعودة :

ازهرى يا شجرة الرمان

يا حلم الاحلام

اما قصة (التابع والحسان)(١) فهي عن صبي يعيش في الفقر ، الاب اصبح عاجرا — كسيحا ، والام تشقي في خدمته ، وهناك البيت الواطىء والحسان البنى المربوط الى الوتد و (هدية) التي توقظ في الصبي غريزته الجنسية ، والفزة اللاهية .. ومن خلال جوانيات الصبي تتساب رقائق الموقف المنتصب — عملاقا — في القصة .. الشوق الى الانطلاق على ظهر حصان بنى والالتحام بالافق غير المحدود عليه يكون المنفذ له من تلك الحياة الاسنة التي يعيشها في كتف الحفاء والنقر الدقع والجنس المحبط بحكم ضغوط السن وعدم تمكنه من ان يكلل (لهدية) معشوقته الحلم بالزواج ، لذلك يجار داخله بصياح حزين لا تتردد اصداءه الا داخل كفه المظلوم — رغمما عنه — : (ولعلك يا هدية في غيطان الذرة .. وعلى السواقي .. والليل ، تبحثين عن رجل اكبر منك ومني ... ولعلك تتحدين عن الحناء .. والعرس .. ولعل حسن الاخرين انساك شوقي وحزني) ، وهو يعيش في دار (مدهونة بالجير الابيض الناصع .. عليها طبعت كف : خمس اصابع باللون الاحمر الزاهى ، ورسوم هلال ومنذنة وجمل جسمه كبير وراسه صغير ، لم يمج ابى ، ولكنه اتى بالنقاش ذات يوم ليرسمها) وهذا (الاب من كان يظن انه التوى سيسحب كسيحا ، يعتمد على يديه .. وحصانه .. حتى حصانه البنى كرهه .. ورفض

بيعه ، ويظل مريوطاً للوتد الصغير حتى يموت .. حتى يموت ...) ، أما الأم فهو يحمل مأساتها على كاهله : (آه يا أمي ها أنا .. وها أنت .. والشمس شاهدة على وجودك محنيه في الغيطان تجمعين الحشائش .. وتقطفين عيدان الملوخية .. والشمس شاهدة) ، ورفيقه الحصان البنى مثله من يعيشهم .. (ها أنت ايها الحصان أصبحت قعيداً ، على عينيك خط الذباب ، وحوافرك قد تأكلت .. وحرواتك لم تعد طاعة ، تأكلت هي الأخرى ، ولعل واحدة منها ستعلق فوق باب لعنع الحسد) .

وهكذا يمكن لقاريء هذه القصة الاحساس بهذه الحزن الذي يسيطر على الصبي ، والكاتب يعمد إلى كتف شخصيات قصته — منذ سطورها الأولى — بذلك الطابع المساوى الذى ينتشر عبر العديد من قصصه ، فالولد وحيد ، ومعشوquette (هدية) تبحث عن ذكر حقيقى لا يرقى هو إليه ، ومن ثم تنطلق إلى الحقول والسوافى ، والأب قعيد ، حتى أنه لا يمكنه القيام بعمله الذى يرتفق منه ، والأم — رغم الشك فى سلوكها — تسرح في الحقول بالحثة عن الحشائش وأعواد الملوخية ، وبرغم كل ذلك الحزن والفقر والاحساس بالدفن في الطين الا ان هناك أملا في الصبي وال Hutchinson البنى الذى سيهبط عليه — فجأة — الاحساس بالقوة ويحمل الولد على ظهره ، وينطلق ليلحق بالافق — الأمل ، الذى — ربما لو تحقق — سيحيل الحياة إلى شيء يمكن معايشته او العيش في ظلاله الوراثة .. ولعل القاريء — ايضاً — يتمكن من الاقتناع بهذه الهمسات التي يهمس بها الكاتب عبر قصته ، وهي أن حياة الفقراء ملأى باشياء رائعة ، فقط لا يتوفّر لها بعض السهولة في العيش ، فالطعام والمسكن والعمل المنظم تنتقد هم هذه الأسرة ، القوت قليل والمسكن واطئ والعمل نادر ، حتى الحصان أصبح متهالكاً غير قادر على شيء ... ولكن ما هي علاقة الحصان بهذه الأسرة ؟ الأب جزار صوف الخرفان ، أفهم أن الحصان يتواجد مع أسرة لها في هذا الأمر ، ولكن هذا لم يتضح من خلال سطور القصة مما يجعل المرء يعتقد أن الكاتب قد وضعه كرمز للانطلاق المأمول لهذه الأسرة بعد أن يفك قيده من الوتد ، والولد من أوامر ذلك الأب الذي فرح عندما غرق ولده الثاني في النهر ، وهدية معادلة لل Hutchinson ، فهي تشكل بالنسبة للولد ملذاً يلجأ إليه عندما تستبدل به الوحيدة والشهوة، ولكنها — كما أسلفت — لا تجد لديه سوى الرعنونة العاجزة، ومن ثم تغادره إلى حضن رجال آخرين عليهم يشبعون منها إلى الحياة التي تنتقدوها أو تحلم بها مع الصبي !

ولعل القاريء — بعد هذا العرض المسهب للقصص — يتأكد من أن عالم له مذاق خاص ، ويشعر بهموم فنان يسلك الطريق الصحيح ، يوشك أن يكتمل انطلاقاً من أهداف لها مشروعيتها اجتماعياً وتاريخياً .. فمن النادر في زماننا أن يكرس كاتب معظم نتاجه القصصي لطبقة واحدة، ولكن

جار النبي أفلح في ذلك ، ربما بسبب انتقامه الطبعى ، فما يزال جار النبي يكى من أجل ان يكتل لأسرته الصغيرة الحياة المتبولة ، ولكن الواضح ان القضية التى يكرس لها جار النبي فنه هى امل جماهير القاع فى الانعتاق من أزمتها الطاحنة ، وما اختيار الطفل او الصبي الا اصرار منه على انه الأمل فى تحقيق ذلك الظم الذى لم بعد مستحيلا تتحققه .

٣ - سعد الدين حسن والاصرار على الميلاد

عرفت سعد الدين حسن منذ عشرين عاما تقريبا ، التقيت به شابا غضا يمسك قلمه ويشرعه في وجه العالم محاولا خدشه بعنف ، ليضع علامته الأدبية^(٧) ، وعندما قررنا : حسن التجار وعربان نصيف ومفرح كريم وصالح الصياد وانا اصدار مجلتنا « الشرقة » في السبعينيات شاركتنا سعد الدين حسن كسكرتير للتحرير ومحرر بها .. وكانت قصصه مشار اهتماما جبىعا خاصة تلك التي نشرها على صفحات « الهلال » ابان رئاسة رجاء النقاش الديناميكية لها ، و « الطليعة الأدبية العراقية » و « المساء » ، وغيرها من الصحف العربية ، وهو في قصته « زقزقة العصافير الطلبيقة »^(٨) يقدم لنا عملا يأخذ بأسباب جدية في التواصل مع القارئ ، وهى – اي القصة – عن عالم الكائنات من النباتات والطيور وتوضح لنا صورة متكاملة للبراءة والامل في حياة خالية من الشرور .. وعندما تدخل الصياد في الصورة تحولت الى لوحة دامية عكست فيها البراءة التي كانت الكائنات تعيشها ، ومعنى ذلك أن سعد الدين حسن يبشر ، والكاتب حين يبشر لأبد وأن يستند الى لغة تعبير عن مكنونات حقيقة لدى المتلقى ، وفي قصتنا يتضح أن ما يريد سعد الدين التبشير به هو أن الإنسان حين يتدخل في ثنائية الطير والنبات فمعنى ذلك أن الدمار قد حاقد بعلمه ، ويمكن لنا أن نسترسل في توضيع بشارة سعد الدين من هذه الأقصوصة التي تطفع عذوبة ورقة وتواليا حميميا مع الأصوات والحركات التي يجيش بها عالم الطير والزهر ، حيث ارتکن القاص في قصته على مجموعة من الكلمات والصور التي تخدم الموقف في قصته ، واقترب بالتعبير عنه الى ما يمكن عده بالشعر ، كما أن أسماء الطيور المصرية أضفت على الأقصوصة روحًا من التوثب والتوقع ، وأدخل الكاتب أغنية لفيفوز ، وهو بها يعبر عن انجيازه الى نوع من الغناء العربي يقتسم بالانسانية والرهانة ، ويختتم في نفس الوقت البقاع الذي اختاره لقصته :

« خط عصفور الشوك امام الصياد الفارع الذى امسك ببندينته الفارعة ، يشحنها بالطلقات ، بينما زوجته مستفرقة في صيد السمك . رزق عصفور الشوك وراح يتقاذر امام الصياد الذى ابتسم ابتسامة مريبة ثم قال لزوجته التى

اصطادت سمكة حمراء فانتقضت تهالل في ابتهاج
وترقص .. . جف الصياد عرقه بمنيله الإبيض المشغول
بنجوم كثيرة زرقاء بينما زوجته تنهد تعبا ، اسرع هو ورفع
بنديقته ، طلقات سريعة متواالية مصوية ببراعة واتزان ،
سقطت بعدها العصافير كومة الدم » .

ويمكن لنا ثلقى القصة بمنظور آخر يعتمد على بعض المفردات التي اوراها الكاتب مثل الصياد البارع وبنديقته الفارغة وزوجته التي اصطادت سمكة حمراء صفراء ومنيله الكبير الذي يحتشد بمشرات النجوم الزرقاء ، ومن نافلة القول ان نوضع للقارئ ماذا تعنى هذه المفردات ومكانتها في نسيج القصة ، ولكن انحاز الى التوضيح الاساسى الذى يجب القراءة الثانية لأنه بالفعل عندما يتدخل الكبار سواء كانوا صيادين وطنيين أم امبرياليين معاديين لحركة الشعوب في شأنية الطير والنبات وغيرها من المخلوقات المتشوقة الى عصر يعم فيه الخير والهناء يحل الدمار مثلا حل في فيتنام ولبنان والخليج وأمريكا اللاتينية .

وفي قصة (الموت في الظهرة) يدخلنا سعد الدين حسن — عنوة — في عالم يحتشد لحد الفيض بموت له فدان مختلف ، موت من أجل الانعتاق من اسر الفقر المزري الذي لحق بأفراد هذا الوطن ، ولست اعني بالفقر المزري ذلك الفقر الذي يقتصر على الفقر او العوز المادي ، لهذا الفقر ربما تجاوزناه بسبب جرأة بضعة الملايين من المصريين وشجاعتهم في اقتحام الهجرة ، وترك الوطن الى الاوطان الأخرى لجلب العملة الصعبة ، وإنما اعني الفقر بمعناه الاشتمل الذي يحيل الانسان الى شيء لم نعهد من قبل في المصريين ، فقر لحد الموت ، الموت بطقوس غريبة تختلف عن طقوس الاجداد الذين املوا في الخلود جسدا وروحا ، طقس الموت المتمثل في صرخ البشر، والمديل المكتوم للحملم رمز السلام، ثم المديل المسومع عندما تصفع الجثة قاب توسيع أو ادنى من الولوج في القبر ، ويطالع سعد الدين في اقصوصته الأولى — حيث تكون قصته من عدد من الاقصوصات — (حامتان) صرخ الارملة الثكلى بهديل الحملام، وهو يميز بين نوعين من المديل : المديل المكتوم الذي يصل الى حد الكمد ، والمديل المسومع الذي يشكل لحنا جنائزيا على ذلك الراحل منذ زمن ، فهو قد توجه الى العراق ومنه جاء جثة .. وعندما يقرر الكاتب ان الميت قد وصل لتوه من العراق ينجمعا ، ويلفت نظرنا بسکاكينه — كلماته الى فقرنا الذي دفعنا الى مغادرة الوطن والعودة جثتا هامدة او جثتا سائرة ، يستوى الامر ، لأن رحيل الاحياء عن المحروسة يتم بشكل عشوائي ، ويختلف وراءه ثكلى في العالمين الانسني والطيري .. وفي الاقصوصة الثانية (النهر) ينتصب موت جديد بطقوس مختلف ، الطقوس هذه المرة كانت اسئللة للنهر الخائن الذي ابتلع وحيد

الاب ، ولكن لماذا وسم الكاتب النهر بالخيانة ؟ الم يكن الأجر وسمينا نحن بخيانة النهر ، ولماذا رد النهر بأنه ابتلع الولد لأنه يدس انه في كل شيء ؟ ان ذلك غير جائز طالما كانت مياه النهر طاهرة وتغنى له الصبايا ، واقسم الرجل الا تدنس ماءه جبنة ولا تمر فيه المراكب !

وفي الأقصوصة الثالثة (فرس النبي يهرب من الأصابع) فجده وهو يتيمه بعشيق الوطن ، هنا المشوق الأبدي الذى وجدها على ترابه وشرينا ماءه ، وتغذينا باحزانه ، واملأنا في صلاحه ، ولاته - هو - مطارد بعيون المراقبين فلم يتمكن من تلقي اجابات صمت الوطن الأبدي الغامض، وفي فمها انفعاله وجد فرس النبي بين يديه مبنية ، كان يتأهب لاطلاق سراحها ، ولكن الوجد وقسوة العشق جعلاه لا يلتقط الى أن روح الفرس قد ازهقت .. وكما أن روح فرس النبي أزهق روح كوثير الارملة الحسناء التي ملت عنها زوجها الراحل الى الخليج ، والتي لم تجد لاحلامها مكاناً مع الزوج الفائز فاستسلمت للمحروميين المتولين القطة ، وتمثل اغتيالها في حلم بحب جديد مع صاحبنا ، وقبل ان يرتبطا كروج وزوجة كلن الداء قد استشرى وماتت .. ان عشقه لعنة لكل من يستظل بظله ، فمن كثرة عشقه أزهق روح فرس النبي ، وترك الداء يستشرى في جسد كوثير وقنع - وهو يتفرج عليها - بالنوح على ننسه وجسده المستمر النحول !

وفي الأقصوصة الخامسة (حلم ريفي) نواجه بموب قاس ثم بعد معركة فتاز فيها الفارس الوسيم المتجمهم ، الذي اختطف الأميرة على حسانه (المجنح) على الامير الاعزل .. والموت هنا تم برفقة هائلة ارقوته من سوق التل مصطحبها حسانه الابيض ، ولعله تأكد الان ، وهو يهوى مبتلاها الرفيعة في امعائه ، ان الحفاظ على الأميرة واى اميرة لابد وان يحتشد له مثلا احتشد الامير الوسيم وخطف الأميرة وطار بها على حصاته المجنح وتحت حماية السيف والذهب .

وفي المقطع - الأقصوصة السادسة التي تشكل الخاتمة للقصة كل ، يتضح لنا كم هو مهموم ذلك الرجل ، مهموم بهذا الوجه الكبير الذي يواجهه صباح مساء ويحس بتأثره الذى تشي بما يعتمل داخل الجسد - الأرض ، ويبرز للقارئ هذا التوحد المثير بين الرجل والوجه الكبير الجليل والذي يصل الى اقصاه باتخاذه القرار : ان يوقف نريفه الشخصى ويستعد لدخول القاهرة عليه بطلع الآخرين على السر ومن ثم يشاركوه هذا التوحد الواجب العيش فيه من اجل الا تشيع السيدة بوجهها عنهم جميعا .

ورغم ان الأقصوصات متقدمة تحت عنوان قصة الا اننى فضلت تراعتها كأقصوصات وذلك لأن كل مقطع - أقصوصة تميز بموقف مستقل

وان جمع بين الاقصييس الموت ، ولعل ذلك هو ما دفع مجلة ابداع الى نشرها ضمن باب تجارب . . وربما شاركتى القارئ فى الاحساس بان سعد الدين حسن تمكן — بفحولة ملحوظة — من جنبنا ناحية طقوسه الجديدة للموت المصرى القائم الان ، فهو موت محاط بصراخ عبى معذوم الحيلة من الانس والطير الذى يهدل ، وهو موت لا يملك سوى اسئلة لائمه عاجزة وربما مندهشة بسبب خيانة مفترضة لنهر ابتلع صبيا او شابا تعود ان يدنس انفه فى كل شيء، وهو موت يتم نتيجة لحب عاصف من الرجل لنفس النبى الذى كان ينوى اطلاقها، ومحاط — اى الموت — برفيق ابو دقيق ونعيق الضفادع بدلا من الصراخ وموكب جنائزى انسى ، لقد قتلت فرس النبى تلك المخلوقة الضعيفة التى طالما ارهقتها عدوا وامساكا وقتل فى احيان كثيرة رغم تحذير الامهات لنا — في طفولتنا — من أنها فرس النبى ! . . وهو موت مضمخ بالوحدة التى تنشأ من فقدان العائل الوحيد والدخول — قسرا — في عالم الدعاية بسبب الجوع وفقدان الحب ، وعندما كاد الحب يصبح مشروعًا حدث الموت بالمرض الخبيث ، وهو موت خاص ثم بعد مقاومة يائسة من امير لا يملك سوى التمنى ومن ثم كانت هزيمته وموته برفسة جباره ، وقد أحبط موته بفرسین أحدهما أبيض والآخر اشهب مجنه ، وارادة مسلوبة ، ومن ثم استحق الموت ، وبخت سعد الدين حسن موته المختلف بايراد تنويعات مثيرة تعبر عن توجع النهر وواد الستابل ، ومعاناة الاشجار لماض الانمار وتمزق الطيور والمرض الذى تميد والسيدة الذى تنزف وتموت!

وربما — ايضا — اختلف معى من يقرأ هذه الاقصييس — القصة فى تعدد المواقف داخلها بتعدد المقاطع — الاقصييس معتمدا على ان القصة نشرت تحت عنوان « قصة » ومن ثم فهى موقف واحد ، ولكن ارى ان هناك موقفا مميزا في المقطع الاول وهو هذه الحيرة بعد فقدان « ابو العيال » ، وموقف مميز في المقطع الثانى وهو الدهشة من ذلك النهر الخئون الذى اختطف ابن المثلث لمعرفة كنه كل شيء ، وموقف القتل لخلق برىء هو رمز الخضراء والنماء فى ارضنا ، وموقف الانصياع بضياع الحلم بالرفاهة مع الزوج الغائب فى دبى الذى فقد ، وموقف الفارس الاعزل المفتال برفسة ، وموقف المثقف الذى قرر ان يتلالز عن آلامه ونزيفه وينطأق الى القاهرة . . ومن ثم فان كل مقطع يشكل بحد ذاته اقصوصة كاملة لها استقلالها ، ولو تأملنا الاقصوصة — المقطع الرابع (كوثر) لتبين لنا الذى يسبقه ، ولو تأملنا الاقصوصة — المقطع الرابع (كوثر) لتبين لنا وجاهة ما نراه. في هذا الصدد ، فالكاتب يخبرنا ان ثلاثين عاما قد مرت على ملكينا ولم يتحقق شيئا ، وصاحب المقهى المجاور يزداد سنه وغنى ، وصاحبنا يزداد نحوا — فقرأ وكثير الجميلة المنكرة فقدت زوجها المسافر الى الخليج ، وبسبب ذلك افترستها الوحيدة والعز

فاصبحت مبالغة للمحروميين ، ومساحبنا احبها ، وعندما انتوى زواجها كان الداء قد انتشر داخلها وقتلها .. البيست كل هذه الكلمات كافية لتصبح تصلة تصير ، وان الكاتب ربما لم يجد حاجة الى الافصاح او الاسترسال في الكتابة اكثر من ذلك للتعبير عن ذلك الموقف !

ولا بد — ونحن نقرأ هذه الاقاميس — أن نلتقي الى هموم اخرى تضمنتها ، فالكاتب يقدم لنا شخصيات اقليميه مختلطة همومها بهموم الوطن ، ومن ثم فلا يعقل ان تمر كلمات العودة من العراق ، والسفر الى دبي ، والنهر الذي لن تمر فيه المراكب ، والطائرات التي تبيض جوار الخيار ، واستقال بيجين وجاء شامي ، ونجاة هبط نرس اشهب من الغرب ، وعلى يمينه شجن وعلى شماله قلق ، وتحته تراب يمور ، ونوعه غيم ثابت .. كل هذه التعبير تصمد بها الناكيد على ان الهم العالم مختلط اشد الاختلاط بهم الخامس ، وأن شخصيات الاقاميس تعانى التجمع على المستوى الشخصى ، في نفس الوقت يشاركتها الوطن بتجمع عام عبر عنه الكاتب تاصداً بان التجمع العالم وجد له صدى في تجمع شخصوه ومن ثم موتهما واقامة طقوسم الخاصة المختلفة باختلاف زمتنا ومومتنا .

ولا شك ان القارئ سيلاحظ — دون كبير عناء — الاستخدامات المثيرة للغة عند سعد الدين حسن ، واقتصر بذلك استخدامه اللغة الشعرية للتعبير عن مكونات نثرية ان جاز التعبير ، وستلاحظ البساطة الشديدة في الكتابة والتعبير عن احوالها في المقطع — الاقصومة السادسة عندما نقرأ : (اشهد حوار الحقول مع الندى . كنت اسمع اينما يصاعد ، يصاعد بحجم المدى) و (السنابل تنفرط بغير درس . النهر يجري بغير دفع . الطيور تفرد بغير تحليق ، لا شجار تتمايل بغير ريح) او (انا قوس شارد من امه الى صدرين : صدر خانى ، وصدر يشبع عنى . هاربه من قلبين : قلب لي ، وقلب على) .. كما بذلك الكاتب جهداً ملحوظاً في الاستفهام عن الزوائد اللقطية ، واقتصر في اللغة الى اقصى حد ، واظهر انجذابه — ككاتب — لهموم الوطن والمواطن ، وبدت كلماته كمدى تقطع في أجسادنا ، وتحولت حروفيها الى سنان مشحوذة تسيل منا الدماء تفترش الارض باتساع مصر باكملاها .

٣ — محمد جلال الشيشة وقصصه القصيرة جداً

في نادى الثلاثاء الادبي التقىت بمحمد جلال محمد — وانضل استعمال اللقب بدلاً من اسم الجد — ولفت نظرى بعنوانه الفنى الذى كانت تبدو اماراته على قصصه التى كان يقرأ بعضها على رواد النادى الذى اغلق ابوابه — بعد موت الزعيم جمال عبد الناصر — لاسباب لا دخل للفن او

الثقافية فيها ، وظل اسم محمد جلال (١٠) عالقاً بذهنـى ، أرقب تطوراته الحياتية والفنية .. وانقطع ما بينـا وقتاً ليس بالقصير بسبب تصاريـف الأقدار وتنافـيت الحياة ، وانصرافـ معظمـنا إلى البحث عن سـكة مستقلة يـعملـ فيها أداتهـ التي يـجدهـا ، أو يـفيـ بـارتـباطـاتهـ العـائلـيةـ، أو يـنـحـتـ الصـخـرـ ليـجدـ طـرـيقـاـ إلىـ القـارـىـءـ ، سـوـاءـ باـصـدارـ الكـتبـ عـلـىـ حـسـابـهـ ، أوـ الـهـجـرـةـ إـلـىـ شـبـهـ الـجـزـيرـةـ الـعـرـبـيـةـ عـلـىـ يـجـدـ فـيـ جـنـوـبـهـاـ أوـ وـسـطـهـاـ أوـ عـلـىـ سـواـحـلـهـاـ اـمـلاـ يـقـوىـ مـنـ صـلـابـتـهـ فـيـ مـواجهـةـ أـحـوالـهـ الـمـعـيشـيـةـ ، وـمـنـ ثـمـ يـتـفـرـغـ لـوـهـبـتـهـ الـتـيـ تـقـضـ مـضـجـمـةـ طـلـيلـةـ الـوقـتـ ، وـتـذـكـرـ بـأـنـهـ لـأـحـيـاءـ بـدـونـ فـنـ اوـ فـكـرـ !

وـالتـقـيـتـ بـمـحمدـ جـلالـ أـخـيـراـ ، وـعـنـدـمـ سـالـتـهـ عـنـ آـخـرـ عـبـارـةـ ، دـفعـ إـلـىـ بـعـدـ مـنـ التـعـصـبـ مـنـشـورـةـ لـهـ ، وـعـكـمـتـ عـلـيـهـاـ بـضـعـ لـيـلـ .. وـاحـسـتـ وـأـنـاـ أـقـرـأـ الـقـصـصـ أـنـقـىـ كـتـبـاـ مـحـتـاـ فـيـ اـهـتمـامـ بـهـذـاـ الشـابـ ، وـانـ الشـابـ الـذـىـ التـقـيـتـ بـهـ فـيـ أـوـاـخـرـ الـسـتـيـنـيـاتـ عـنـ إـلـاـ هـابـ قـدـ أـصـبـحـ كـهـلـاـ فـيـ الثـمـائـينـاتـ ، تـؤـرـقـهـ الـفـرـبةـ وـالـوـحـدةـ ، وـيـسـتـبـدـ بـهـ حـلـمـ التـوـاـصـلـ مـعـ الـآـخـرـينـ عـنـ طـرـيقـ الـكـلمـةـ – الـحـرـيـةـ الـتـيـ تـنـفـرـسـ فـيـ الصـدـرـ مـعـلـنـةـ أـنـ هـنـاكـ فـنـاـ يـنـبـغـيـ الـاحـتـنـاءـ بـهـ لـأـنـهـ مـغـاـبـرـ لـمـاـ هـوـ مـنـقـقـ عـلـيـهـ فـيـ سـبـلـ الـحـيـاةـ الـإـلـيـبـيـةـ وـالـثـقـافـيـةـ فـيـ التـاهـرـةـ الـتـىـ يـكـرـسـ بـعـضـ مـنـ فـرـسانـهاـ أـنـفـسـهـمـ لـلـبـحـثـ عـنـ خـنـانـ بـتـرـولـيـةـ تـرـوـدـهـمـ بـالـدـرـاـمـ وـالـدـنـانـيـرـ تـقـيـمـ الـعـوزـ فـيـ مـوـاجـهـةـ قـسـوةـ الـظـرـوفـ الـاـقـتـصـادـيـةـ وـالـعـبـثـ بـاسـسـ الـثـقـافـةـ الـمـصـرـيـةـ الـتـىـ كـاـدـتـ تـضـيـعـ مـلـامـحـهاـ فـيـ السـنـوـاتـ الـاـخـيـرـةـ بـفـعـلـ اـمـتـقـادـ الـخـطـ الـواـضـعـ لـمـسـيـرـهـ ، وـانـفـرـاطـ عـقـدـ جـيلـ الـسـتـيـنـيـاتـ .. وـاحـسـتـ بـتـغـيـرـ مـذـهـلـ فـيـ كـتـابـاتـ مـحمدـ جـلالـ الشـيـخـةـ ، هـاـ هـوـ يـقـدـمـ قـصـصـ جـديـدةـ تـلـفـرـاغـيـاـ الـحـجـمـ وـالـاسـلـوبـ مـعـارـفـيـةـ الـمـحتـوىـ ، هـاـ هـوـ يـشـرـعـ رـمـحـهـ الـمـسـنـونـ فـيـ وـجـوهـنـاـ ، وـيـدـعـونـاـ إـلـىـ مـنـازـلـهـ فـيـ اـصـعبـ مـيدـانـ لـلـابـدـاعـ وـهـوـ فـنـ الـقـصـرـةـ جـداـ اوـ بـتـغـيـرـ أـدـقـ الـتـمـةـ الـبـرـقـيـةـ الـلـفـتـةـ لـلـبـصـرـ وـالـبـصـرـةـ ، وـهـوـ فـيـ مـنـازـلـهـ لـنـاـ يـؤـكـدـ أـنـهـ اـبـنـ لـعـصـرـ جـديـدـ فـيـ القـطـرـ الـمـصـرـىـ ..

فـيـ قـصـةـ (ـسـلـامـ) (ـ١١ـ) الـتـىـ نـشـرـهـاـ فـيـ خـمـنـ وـأـرـبـعـونـ كـلـمـةـ نـصـهاـ كـلـاـتـىـ :

(ـأـزـيزـ ذـبـابـةـ – بـقـاياـ طـعـامـ (ـفـ) طـبـقـ – رـجـلـ يـرـتـدـيـ مـائـةـ حـمـالـاتـ – اـمـرـأـةـ تـرـتـدـيـ تـمـيـصـ نـومـ – عـقـبـ سـيـجـارـةـ (ـفـ) طـقطـوـقـةـ – سـرـيرـ مـرـتـبـ (ـفـ) عـنـيلـةـ – قـطـرـاتـ مـاءـ تـنسـاقـطـ :ـ نـقـطةـ – سـاعـةـ حـائـطـ تـنـقـ :ـ ثـكـ .ـ ثـكـ – اـسـطـوـانـةـ تـدورـ (ـفـ) حلـقـاتـ :

ـ أـحـبـكـ .
ـ أـحـبـكـ .

لوـحةـ :ـ قـارـبـ بـشـرـاعـ – وـمـوجـةـ لـاـ – تـصلـ – اـبـداـ)ـ .

هنا يوجد اثنى عشر شرطة ، وحرف الجر في موجود أربع مرات داخل اقواس ، وكلمة نقطة مكررة مرتين ، وكلمة تك مرتين .. وكلمة احبك مرتين .. ولا شك ان القارئ سيلحظ بسهولة مدى دقة الكاتب في التعبير عن موقف فعل الحب، ولكن كلامي تعبر عن الشوق الى الاملاء بالحب والطعم وبالامن والراحة ، فهناك طعام باق (في) طبق ، وسجارة منتهية (في) طقطوقة ، وسرير مرتب (في) عناية ، واسطوانة تدور (في) حلقات وفي مقابل فعل الحب ، هناك لوحة لقارب بشراع وموجة لا تصل ابدا .. والكاتب يعبر - بذلك - عن ان فعل الحب وحده لا يكفي لكي يصل الانسان به الى بر امنياته في الحب والملوى والطعم والامن والطمأنينة وقد حقق محمد جلال ببريقته التصميمية هذه امرا هاما ينبغي ان ننتبه اليه، لقد حقق في سرعة واقتضاب مهمه قنصل لقطعة سريعة متوازنة مع الزمان والمكان ، ونجح في ايجاد التقابل الملائم لفعل الحب الهائم مثل الموجة التي لا تصل ابدا .

وفي قصتين احداهما بعنوان (خبر كاذب) والثانية (وجه في المرأة) نشرهما في مايو ١٩٨٢(١٢) ، تخبره زوجته - في قصة خبر كاذب - بيتها حامل ، ولانه مهموم وفنان قبل كل شيء تعجب ان يكون له امتداد وهو يحس بالموت يكتنه من كل جانب ، والأشياء من حوله سيرالية التكوين ، وعندما يسأله زميله عن مدى حبه لزوجته لم يتمكن من اجابته لانه لم يذق لها طعمها على امه او ابيه او زوجته .. وتخبره زوجته بعد ذلك في ورقة ، مكتوبة ، وبها تصل القصة الى ذروة نضجها ، وتؤكد حساسية الكاتب ووعيه الشديد بمسؤولية الفنان تجاه عمله الفنى فيورد النص المكتوب الذى تكتبه زوجانتا - احيانا - عندما نعود ونجد المنزل خاليا :

(زوجى الحبيب :

انا عند ماما

كتت عند الطبيب (اليوم)

اخبرنى ان الحمل : (كاذب)

معلمش يا حبيبي

الجایات اکثر من الرایحات

العشاء في النملية

سأبیت عند ماما

تصبج على خير) .

لقد صدمته هذه التصييدة مثلاً صديقه الخبر الشفهي بالحمل ..
الآن تأكد من عقم حيلاته ، لقد تركه زوجته وذهبت عند والدتها ..
وحملته بمصروفات طبيب أخبرها بان الحمل كائب ، لأن الصدمة عنيفة
كانت كلمتى (مطهش يا حبيبي) ووعد بأن من الممكن استمرار وجوده في
حمل آخر حقيقي .. ولأن البرودة والوحدة سيفترسانه فلقد تركت له
العشاء في النيلية ، وأماناً في الوحدة التي ستفرض عليه ، تررت
المبيت عند والدتها على وعد بلقاء في اليوم التالي . وكان الحمل ان يبكي
بشدة ، ولكن ذلك كان في نطاق نفوذ التمني !

ولعل القارئ يلحظ مدى الخبر الشديد الذي تعامل به محمد جلال
مع قارنه عندما أورد مكتوب زوجته على صورة التصييدة ، لقد شحن
القارئ بجو مثير مشبع بالموت والضوضاء والاحتباس خلف المفات ورائحة
الفناء وتناقصات المدينة الكبيرة التي تبدو سيرالية في كثير من ارجائها ،
ثم يجيء الموقف مرکزاً في بعض كلمات من زوجته اسلمته الى النهاية ،
وهي رغبته الشديدة في الاصلاح عن جوانياته المكتوبة بالبكاء .. لقد
عبر بصدق عن أزمة حقيقة يعيشها انسان في مدينة كبيرة مزدحمة ،
انسان يشتاق الى ان يكون له امتداد حتى رغم احساسه بأنه ميت .

اما تقصة (وجه في المرأة) فتقدم شخصية غارقة حتى اذناتها في
عشق الجمال والرقة والمستقبل المليء بالأشجار والطيور والطعام الساخن
والفراسى الدافئ ولميس العطر وقدم المسرة ، ولكن الزمن يصادبه
ويقتصره الشيب والمطر الذي يشى بحزن قائم ، ولأن الحزن قائم فقد
خاع الضوء من المصباح والشمس ، وخلى المصباح من الزيت وابضا
فقد القلب نبضه ، ولأنه مشتاق الى الحب فلم يتم بضرورة الخير ، لأن
فقد لحبيته التي تزوجت جعله يوقن انه لا يعرف النساء حق المعرفة .
ويمكن الربط هنا بين الشخصيتين لأن التصعدين نشرتا مقابلتين في عدد
واحد من مجلة الطبيعة الأدبية العراقية .. الرجل في الاولى مشتاق الى
الخصب وفي الثانية مشتاق الى امراة تحبه لا ان تتزوجه ، وفي التقصة
الأولى الرجل متزوج ويحس بفشل فعله الجنسي في اخلاص زوجته ، وفي
الثانية وحيد يبحث عن حبيب ، ولم يجد سوى صديق يعطيه ، على
عكس الاولى فلقد تمنى الرجل البكاء .. والمرأة في الاولى تعدد بالخصوصية
وفى الثانية تركته وتزوجت غيره كل ذلك تم في عدد محدود من السطور
وكلمات مقتضبة ولكنها موحبة تدمت شخصيات معاصرة نعيشها وربما
نكون نحن ولا ندرى !

ان محمد جلال الشيخة قاوم بجيد استخدام اداته في توصيل امنياته
كانسان وكاتب ، وقصصه تعبير صادق عن حركة الفن بعيداً عن القاهرة ،
ولقد آن اوان اللنفال اليها .

٤ - محمد حمزة العزوني وفل فهو الفلاحون

التقيت بمحمد حمزة العزوني (١٢) للمرة الأولى عندما مرسلي إلى جار النبي الطو ، يومها لم أكن في وضع — بسبب ظروفها العمل الحكومي يمكنني من مجانبته اطراف الحديث ، واقتصر الأمر على التعارف والوعد باللقاء في وقت لاحق ، وكان ، وقرأت للعزوني قصصه ، وتزامناً في تحرير مجلة (الرامي) ، وكان رأي في كتاباته أنها من النوع الذي يشى بأن هموم شعب باكمله من الممكن أن تختزل في نتاج كاتب واحد ، وأنه يطوي بين جوانحه طموحات هائلة يمكنها أن تصبح واتخاً لو اتيحت له الفرصة ، وخاصة في مجالات الكتابة الصحفية التي تتوازع مع معتقداته وتوجيهاته الفكرية والسياسية ، فهو بشبابه قادر على ارتياح آفاق لم نتمكن نحن الذين بدا الشباب يفرض علينا قيوده ، من ارتياحه بفعل المطاردات الصامتة ، والأحزان المكتوبة ، والهزائم المتلاحقة سواء على المستوى الشخصي أو الوطني لمختلط كل ذلك بهموم الحياة الصغيرة التي تزاحم معظمها في جب المسؤوليات الأسرية الأصلية والجديدة التي نتجت عن التورط في الانحراف في سلك أصحاب العيال ، والارتباط بمكتب حكومي وتقاضي المرتب الائكونية !

وقرأت القصة الأولى للعزوني على صفحات « ابداع » التي عبر فيها عن « فالح » الفلاح المجهول في قريته المغمورة في الدلتا الخصبة ، والذي يحلم بالانتعاق من عذابات الزراعة المصرية البدائية ، ويقود اللحاق بالتمثيليات التي أحالت حياته إلى أحلام وردية .. ويصل إلى الحل الأمثل .. وهو يبيع بقرته وشراء ماكينة للرى توفر وقته وفي نفس الوقت يكسب من تأجيرها لأخوانه المزارعين .. ذهب إلى المدينة ، وعندما لم يجد محل ووجد بدلاً منه محلًا لبيع الأجهزة الكهربائية والفيديو ، دخله تحت إغراء مشاهدته التليفزيون الملون ، وعرضوا عليه فيلماً من الأفلام الفاضحة ، مما دفعه إلى شراء الفيديو بـالآلاف جنيه ثمن البقرة ، وحمله على حماره ، وأثناء عودته اقتصره تذكر أن الفيلم كان يعرض الرجل والمرأة وما يفعلان الشيء الحرام !

ومنذ الكلمات الأولى في القصة يطلعنا التناول الكاريكاتوري لشخصية الفلاح مما يجعل القصة تندفع — رغمما عن الموضوع المساوى — إلى منطقة تحكرها وسائل البروباجندا ، وهي تقديم فلاحنا المصري ككلة بلماء ساذجة تغرس بشكل دائم في المدينة ، وتتركز الأحلام في أكل اللحم وشرب الجمعة بلا حدود .. ثم نجد الكاتب ي quam استخلاصاته التليفزيونية على السياق ، فنقرأ : (الشارع مزدحم .. عربات من كل شكل لون) وهذه العبارة تذكر في اعلانات « لحظة من فضلك » التي

يقدمها الأستاذ تمهاوى ، وتشير القصة اشكالية الحرام ولكن بمعيار واقعى جدا من وجهة النظر الابداعية (المؤلف) حيث ان مشاهدة الفيلم الناضح حرام وشرب البيرة حرام ، ولتد مارس فلاح الاثنين ، الا ان التحرير لم تسبقه مقدمات حتى نتفق على بان فلاح - حقيقة - براءى الحرام وبينه .. وما ان تنتهى من القراءة حتى تتجسد امامك حالة الاستلام المخيفة التى يعاتبها مواطنونا الفلاحون من جراء انبهارهم بما يقدمه التليفزيون ، حتى ان احد المفكرين الدعاة صرخ مرد : بان دخول الكهرباء الى الريف المصرى قلل الانتاج وأفسد الاخلاق .

والقصة - ك موقف - ناضجة بشكل ملفت ، وتعبر عن مولد تام له بصيرة نافذة ، ويرقب تطور الحياة داخل القرية المصرية ، وبخاصة الانتقالات الانتقالية غير الجذرية والتى لا تتلاطم مع التطور الطبيعي لحياة الفلاحين المصريين الذين يكرسون جزءا كبيرا من مكاسبهم الناتجة من السفر الى الخارج او العمل في المدن او الزراعة المتواضعة ، في شراء السلع المغرة وتبذيد الجهد . ورغم الكاريكاتورية التي اوقع الكاتب نفسه فيها ، الا ان القصة تشكل انذارا بالضياع لهذه الملاليين المستسلمة امام ذلك الجهاز الاسطوري وتابعه النبديو الذى تمارس به تحريريات وجاذبية وسلوكية خطيرة من المؤكد أنها ستؤدى الى تدمير هائل لكثير من القيم التي يعتقدنا شعبنا ، أهمها ذلك الاحترام المقدس للمرأة الام والاخت والروجوة والابنة .. ولقد تمكن العزونى - بمهارة - من التقاط جذبات الواقع وجمعها بحيث شكلت بناء متماسكا يدين ذلك التقسيخ ، وبه - اي البناء الجديد - يتشفى القارئ ، والكاتب الى واقع اخر يتحرر فيه الفلاح من سيطرة هذا الاسلوب الفاتئ فى تمرير الفلاحين .

اما القصة الثانية (صفت تراب - نيويورك وبالعكس)⁽¹⁰⁾ فهي من عبد العاطى ، فلاح آخر وربما كان هو نفسه « فلاح » بعد ان خاب امله في تملك النبديو الذى أدخله منطقة الحرام . في الحقن لاحظ منطقة رائحة الأرض فيها جاز - بترول ، صرخ في القرية كلها : البترول ظهر في ارضى ، وحلم ، وحلم معه الناس ، وجاءت الحكومة ، ولم تجد سوى آثار سولار مختلف من ماكينة الري ، وانهارت الاحلام .

ويعبر العزونى بالقصة عن الحلم الذى يستبد بالمصريين جميعا ، حلم مغادرة الوطن والعمل في بلاد الرمال والبترول من أجل الانلام من قيود الفقر والعزوز والزرع في الارض من طلوع الشمس حتى مغربها ، ومعناها البلهارسيا والأنكلستوما . وتستبد المفورة الكاريكاتورية بالكاتب ، فلا يتخلى عنها هنا ، وكان أن دفعت به إلى التعبير من الخارج بحيث بدت القصة كظرفية ، وتلك في احلام عبد الطالب عندما رأى الجاز في ارضه :

— سيسير اميرا مثل امراء البترول ..

— سيسافر الى لندن وباريز ..

— سيعشق الغوازى في شارع الهرم ..

ولكن الحرام يقتسمه نيفيق من احلامه غير المنشورة ، ويستغفر الله ، ويحلم احلاما اخرى :

— سينسى جوامع كثيرة ..

— سيفرب كل من يتخلف عن اداء الصلاة في الجامع ..

اما احلام اقاربه وجيرانه واهل القرية جميعا ، فلقد جمعت بهم لدرجة انهم تمنوا ان يتحول النهر الى نهر بترول اول بردم نهاييا ..

ولقد تدخل الكاتب بشكل مباشر في ثنايا القصة مثل تعليقاته على حرب الخليج ومحاولته فرض راييه بشانهلا على القارئ ، كما اقحم كلمات : (ساكن البيت الابيض ، قوات الانتشار السريع ، مجلس الامن) وكلها شكلت عينا على القصة اضرت بها من حيث لم يرتب الكاتب بسبب الطريقة الساخرة في النظر والتعبير ..

واكرر ، ان الكتابة باستخدام العبارات الساخرة تحيل العمل الابني الى شيء آخر يقترب من المقالة — رغم استخدام يوسف ادريس لهذا الاسلوب الساخر في عديد من القصص ، مجموعة بيت من لحم على وجه الخصوم — الا ان القصتين تعتبران عن هم قومي ينتشر بطول وعرض الوادى ، ومن المهم الكتابة منه ولكن بطريقة اخرى ، لأننا لستنا في عمر النكات والسخرية .. نحن نطالب بالكتابة بلقلم الموضع الذي يتساوى مع خنصر اللحام — الجزء حتى يسيل منا اكبر قدر من الدماء لتشيع علينا حالة الالم المبدع من اجل تجاوز هذا الواقع المتمرد الذى يكاد يسلمنا جميلا الى المزيمة الكاملة امام تحديات الزراء عند اخوتنا في شبه الجزيرة العربية ، والتكنولوجيا الغربية التي نتعامل مع مظاهرها ولا نتعمق جوانياتها ، ولقد نجح العرونى — بقصتيه — في التعبير بصدق شديد من الاحلام المجهضة التي لم تجد طريقها ممهدا للتحقق بفعل الحرام وسوء التقدير ..

٥ — فوزى ابو حجر وطريق طويل

ف القرية صنف طراب ولد ويعيش القاسم فوزى ابو حجر (١١) ، ولأن القرية تقترب بمشارفها من مداخل محانع المحلة الكبرى ، وبحكم نشاطه السياسي وانحيازه الى جانب القراء ، نواجه في تصميمه بنماذج

هامة لهم تعانى القهر والاضطهاد والاعتداءات غير المبررة ، وهو في قصته (كلاب السيجة)^(١٧) يحكى لنا على لسان طفل صغير كف جرت وقائع السيجة بين أبيه والرجل الغنى ، والتي تمكن فيها الفتى من احراز نصر مؤزر على الغنى الذي امتنع لونه .. والكاتب يقدم لنا قصته وهو مدرك تماماً للتناقض القائم بين الفريقين : فريق الرجل الغني الملاهنى لعب السيجة توازره عواظف الزوجة ولهمة الابن على أبيه ، وفريق الرجل الغنى الذي يتاجر في كل شيء ، ويسيطر على كل شيء في القرية، وبناصره المنافقون من الفلاحين الذين يتحلقون حول اللاعبين ، وتضطرد عواظفهم المصنوعة مرّة بالصمت مع «الفلاح الغني» ، ومرة برسم علامات التشجيع واطلاق التعليقات عندما ينتصر الغنى .. وقد تصاعدت الاحداث في القصة عقب كل دور الى أن انتهت الدور الثالث والرجل الغنى يعاني الهزيمة والطفل يعاني بروادة الاطراف متوقعاً ما سوف يحدث لابيه ، وبالتالي سيريض في وجданنا – وهو المنطقة المستهدفة الوصول اليها وضمان انجازها حتى ولو كان الأمر لعبا .. وما العزل لو تحول اللعب ، في اطار الواقع المعاش ، التي لا ينبغي للقراء تجاوزها حتى ولو كان الأمر لعبا .. وما العمل لو تحول اللعب الى شيء جاد من اجل استخلاص الحقوق وايجاد مكان تحت الشمس ؟!

وقد استند نوزي أبو حجر من اسلوب الفلاحين في الحكى ، وقدم قصته في هذا القالب المباشر ، واستفني عن كثير من المحسنات الأسلوبية ، واستخدم الصبي الذي يتلهف على أبيه ونتائج لعبه وكل انتصاره في السيجة شارة تعتمد تجاهلوه للقهر الأبدى في القرية المصرية ، ووضع من خلال التعبيرات المقتضبة الدقيقة ، والدقة في استخدام الكلمات نجاح الكاتب في التعبير بصدق عن أشياء حميمة في داخلهم تحفزهم على تبoul التحدى رغم معاناتهم ووضعياتهم المتذبذبة ، مرة على أيدي الباشوات ، ومرة على أيدي البربر وقراطيين ، ومرة على أيدي التجار وفي الأخير على بد كلاب السيجة !

وفي قصة (الثلاثة)^(١٨) التي يكتسها الكاتب بقدر كبير من مسامير التحفز لتجاوز الضالة والقماءة والقهر ، يثير الموقف بين ثلاثة : واحد كبير وعظيم ، وصاحبنا المتهور – دونه اسباب واضحة – والقصير النحيف الذي يمد يد المساعدة للمتهور ورغم ذلك يعتدى عليه .. وإذا أخذنا بما يورده بطل القصة من أنه قرر تجاوز قهره ورعبه ومواجهة الذين يعتقدون عليه ، فلابد أن نعرف الاسباب .. من القصة لا يتضح أنه يتضمن بمكانة مميزة بحيث يطبع أحد في ازاحة عنها حتى يكون الاعتداء مبرر ، الا اذا كان يقصد ان المعذبين ساديون لا هم لهم سوى ايذاؤه ، وإذا

كانوا كذلك فلقد أصبح هو الآخر سادياً عندما اعتدى على من بدا أنه أقصر منه ، وفي الجزء الأخير يتضح لنا أن الكاتب لم يكن قد أعد نفسه جيداً لتكميل الموقف الذي أخبرنا عنه وهو تجاوز الفهر ، ذلك أنه اضطر لابجاد وسيلة ما لاستمرار الفهر بان صدمته سيارة يملكتها أحد الأغنياء والذي يملك وجهاً مالوفاً لديه !

والقصة بهذه الوضعية — اذا قرأتها في حدود المعنى الذي تعنيه الكلمات — لن تشكل اضافة ذات قيمة للقارئ الذي ينتظر من كاتبه ان يقدم استشرافاً له قيمة يجعل الحياة مقبولة .. اذا ملنا حاول التوغل فيما وراء الكلمات علنا نجد شيئاً يتصدر الكاتب وقسرت وسائلنا عن بلوغه ، فهو عندما يتحدث من القاهرة الاول يصنفه بالطفل والممرض والأنانية في الملبس « وعلى راسه طربوش احمر » ، وفي يده منشة من شعر ذيل الحصان ، كان وجبيها يدخن سيجاراً ضخماً .. هذا الوصف ينطبق على احد البلاشوات ، ولم يملك المقهور امام جبروت الباشا سوى ان تخنه بالخلوب .. ثم هو يتخيّل ان العامل النحيل يقهره فقام بضرره : « وقت متحفزاً . موجنته متمنراً ، احسست بأن غضبه الهائل ، احسست بأن غضبه الهائل كمبل بسحقى ، فتهاويت داخلي ». وبالطبع فقد أصبح المعنى واضحاً تماماً الان ، لقد رسم الكاتب لنفسه انه سيكتب عن انتهازية وقسوة البرجوازيين الصغار المضطهدون من الاقطاعيين والرأسماليين ، وانهم في حركتهم ضد قهر الطبقات العليا لهم ينسون حلفاءهم من العمال والفلاحين ومن ثم تختلط الأمور ويعتقدون ان هؤلاء الكادحين أعداء ايضاً ، وتظل حركة انبرجوازى الصير رائحة غادية محاولة المصود ومحاولة الالتصاق بالطبقات الدنيا ، وفي النهاية لا بد ان تنتهي كطبقة لأنها ليست — اي الطبقة — سوى شرائح متفردة من طبقتي العمال والفلاحين او ذيول طبقتي الاتهاطع والرأسمالية . وهكذا تصبح القصة مصادقة على تحليل سياسي سسيولوجي مسبق ، ومن الأفضل للقارئ ان يرجع الى المصدر الاصلي كى تتضح الرؤية امامه بدلاً من اللوچ في دهليز معتم بلا دليل !

ان المسألة التي ينبغي على نوزي أبو حجر اجتيازها من اجل الاملاط من الدعاية السياسية المباشرة في الفن ما تزال كبيرة ، كما أنه يحتاج إلى مقل أدائه واجلاء رؤيته بعيداً عن الادانات المسبقة ، وهو — كناصر — ينبغي بموهبة ذات فعالية لأنه يعني تماماً ماذا يفعل على الورق إلى جانب بوعيه للعلاقات في الواقع ، وتعثره في نقل رؤاه عبر القص ألممه وأعلم — تماماً — أنه سيتجاوزه .

٦ - فوزي عبد المجيد شلبي والبحث عن قضية(١٩)

في قصة «الحلال المحرم» (٢٠) يذكر المؤلف في لقاء حبيبين سابقين لم يتمكنا من الزواج ، هي تزوجت من كفل لها الفيلا والسيارة ومنجزات الحضارة في الرفاهية البدنية ، وهو استمر وحيدا .. التقى وتذكرا مakan ، ومارسا فعل الحب ، وهو قرر أنه لن يقترب منها بعد ذلك لأن فعله حرام وهي تررت أن الحرام هو بقائها زوجة للرجل الآخر ، وتنتمي القصة بمحاولتها اقتناع نفسها ببنطتها والاستمرار في الحلال المحرم . ولابد أن القارئ قد لاحظ أن الموضوع المطروح عليه موضوع عادي جدا ، وسيق ان خاضت فيه أقلام كثيرة وأقلام أكثر ومسلسلات تليفزيونية بشكل مبالغ فيه ومن ثم نان القصة — وهي في مأزق الكتابة عن المطروح سابقاً والمتابع ننباً نظر لامتناد التوجه — لابد وأن تصادر اعراضها من يريدون للفن مساراً آخر ، ولكنها — بلا شك — ستجد ترحيباً من يرون في الفن منازلة للمواطف المشبوبة ، وموافقة لاحلام المراهقين .. وقد استخدم الكاتب لغة رصينة ساعده على اللووج في عالم «فهمي» — الرجل ، وعالم «حنان» — المرأة دون صعوبات تذكر في الصياغة ، ذلك ان مفردات مثل هذه القصة متوايرة ولا تحتاج الى جهد من الكاتب ، يكتبه ان يجلس أمام (المرء) ويشاهد هذا السيل العرم من المسلسلات ويستوعب ، ويكتب ، اما القصص التي تستلزم مواقفها فتقويميسها صعبه التكوين ولا تلين للكاتب الا بعد ان يمضي زمناً طويلاً في استيعاب الواقع ومحاولة الوقوف منه موقفاً مميزاً وانتقادياً ، وربما ي تعرض القارئ بذلك : ليس هذا موقفنا ومن ثم قصة جيدة ؟ وارد : حقيقة القصة مكتوبة بشكل جيد ، وواضح ان أدوات الكاتب مشحودة جيداً الا ان القضية التي تهم القارئ المفروز حتى العنق في طوابير الخبز واللحم الجمد والحضر في وسائل النقل العام ، ومطالعة كل شيء تستلزم من الكاتب اهتماماً أساسياً ، لأن عشق رجل لأمرأة متزوجة تخون زوجها ليس مجاله — طالما لا ت العمل علاقتها ايّة ادانة للواقع الذي أدى بها الى ذلك الموقف ، رغم اشارة الكاتب الى ان علاقتها قد فصلت بسبب عجز «فهمي» من الدفاع عنها ومحاولة تهيئة مستلزمات الزواج — قصة يتوجه بها الكاتب الى آلاف القراء المنكرين من أمثل هذه الموضوعات ، وبالتالي تتف القصة — بفهمهما هذا — وحيدة ، مجرد قضية يمكنها ضمان تعاطفنا معهما ، ولعل ذلك كان دافعاً لفوزي شلبي الى كتابة قصة «الاتهامي وحمله والطوفان» (٢١) .

ولقد كان فوزي شلبي سادراً في الثرثارات التي كانت مقامة في نادى الأدب الذى اقيم على أشلاء نادى الثلاثاء الأدبى بقصر ثقافةطنطا ، ومرتاحاً الى انه بين الحين والحين تنشر له قصة بجريدة الاهرام ، كما انه

كان مستسلماً لنرجسية أن يرى اسمه مطبوعاً في الاهرام ومبرأة اقرانه من نفس السن والاهتمام بتقدمه هذا المذهل ، وهكذا كان من الصعب اقناعه بتكريس قلمه – في الكتابة القصصية – من أجل قضية .. ولكنه عندما التقى ومهنته من التعرف – عن قرب – بمبدعين آخرين اطلاعه على عوالم أخرى في الابداع القصصي ، شخذ ترحيته ، وهيا بمسيرته لتفحص الواقع وتقديمه على الورق .. وهو في (الانتوبي) يحاول تجاوز الكتابة من الخارج ، وينفيه بالخلاص شديد في عالم المترد – الضمير .. (الانتوبي) بطل القصة رجل شريد ، يعيش الحياة دون مسؤوليات ، ويقتصر على مجرد العيش (وجهه الاسمر مليء بالتجاعيد وعيوناه ضيقتان تو مضان ببريق نافذ فيه جسارة ، يسمى بخطى ثابتة ، وتعبيرات وجهه أقرب إلى البسمة منها إلى الاكتئاب) ولقد حدث أن سرق حماره ، وتعاطف الناس جميعاً معه ، والتعاطف ريماناً كان للمتمة أو السخرية ، وعندما اكتشفوا أن « عطوه » اللص هو سارقه ، انهالوا عليه بالضرب حتى اسلوا دمه ، ولكن « الانتوبي » حال بينهم وبينه ، وأطلق سراحه بعدما أخذ حماره ، وانتهى جائباً (بجوار حائط مشروخ منهم واقترب الحمار من « الانتوبي » واحتواه بنظرة حانية ، نظرة اعقبتها دموع غزيرة ، وراح ينمق بكاءً ومويلاً) .

ويصدر الكاتب قصته بمقطع من كتاب الموتى عن (النقى) الذي لم يظلم ولم يقتل ولم يكذب .. الغ وبالطبع هذا التصدير مقصود به أن « الانتوبي » هو الذي النقى الوارد كتاب الموتى ، وقد تمثل نقاه في احتضانه لمعظوه اللص ودفعه الناس عنه وتجنبت دمائه وصياغه في الجمع : (أترغبون أن يجعلوا منه شماعة لكم ، ليس هو الذنب الوحيد بينكم ، بل ألقكم خطيئة) ، وبالطبع هذا الكلام تردید لكلام منسوب إلى المسيح عليه السلام : (من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر) .. والكاتب يذكر على الأخوة بين « الانتوبي » المترد النقى و « عطوه » اللص الذي لم يجد أحداً سرقه فسرق حمار « الانتوبي » .. ولكن القصة كانت تفتت إلى عدد من القصص بفعل تواجد موقفين داخلهما : الأول موقف الانتوبي من زيارة المسؤول الكبير في المحافظة وهدم البلدية لعشته من أجل نظافة الشارع ، والثاني سرقة حماره وكلاهما يصلح لقصة مستقلة .. ولكن يفتر لفوزي هذا الفزد حيث تمك من كتابة قصة يتوافر فيها قدر كبير من محاولة السيطرة على فكر محمد يمكن إيصاله إلى القارئ وهو أن البراءة والأصلة والحب متوافرة في الانتوبي المترد ، وانتقدت الجموع مثل هذه المشاعر ، ومن ثم يصبح « الانتوبي » رمزاً وضميراً من الواجب المحافظة عليه وهذا هو التوجه الأساسي في القصة .

الى تشي بتقدم ملحوظ للكاتب . وبعد ، ان هذه الدراسة لا تطمح ان تكون الکامنة النهائية ، وانما يقتصر امل كاتبها على اثارة حوار مع هؤلاء المبدعين ، وقصد بها — في المحل الاول — تقديم صورة شبه بانورامية لحركة الابداع القصصي في محافظة هامة في الدلتا الجميلة .

هومانش : -

- ١ - يعمل بمدرسة التجارة الثانوية بالحلة الكبرى ، تجاوز الثلاثين ، وتنشر قصصه في عدد من المجلات المصرية والعربية وله مجموعة قصصية باسم (القبض والوردة) صدرت من دار شهدى للطبع والنشر بالقاهرة ، متزوج واب لطفلين .
- ٢ - مجلة البيان الكويتية العدد ١٩٧٩/١٢٦ .
- ٣ - مجلة الموقف العربي القاهرة عدد سبتمبر ١٩٧٩ .
- ٤ - مجلة البيان الكويتية العدد ١٩٧٨/١٤٦ .
- ٥ - مجلة البيان الكويتية العدد ١٩٧٨/١٥١ .
- ٦ - مجلة البيان الكويتية العدد ١٩٧٩/١٦ .
- ٧ - يقيم في طنطا ، تجاوز الثلاثين وتنشر قصصه في مجالات متعددة في العالم العربي وصدرت له مجموعة الأولى « اهترس القاهرة » عن مطبوعات الرافعى .
- ٨ - ضمن المجموعة السابقة لكتراها .
- ٩ - مجلة ابداع عدد فبراير ١٩٨٤ في باب تجارب .
- ١٠ - يعمل مدرسا للرسم بمدرسة طنطا الثانوية ، متزوج واب لطفل واحد .
- ١١ - مجلة عالم القصة العدد ١٩٨١/٦ .
- ١٢ - الطليعة الأدبية في بغداد .
- ١٣ - يقيم في سقط تراب ويعمل ب مديرية الشباب بطنطا وعضو اسرة تحرير مجلة « الرافعى » .
- ١٤ - منوان القصة : حلبة الفلاح الفالع وكيف انساع ارضه وبقريته ، ابداع عدد مارس ١٩٨٢ .
- ١٥ - مجلة (الرافعى) عدد مارس ١٩٨٤ وتصدر تسوريا عن مديرية الشباب والرياضة بطنطا وتطبع بالملستر .
- ١٦ - حاصل على بكالوريوس تجاري ويعمل محاسبا وله نشاط سياسى بالازق فى محل اقامته .
- ١٧ - فازت بالجائزه الأولى في مسابقة مجلة الرافعى للقصة القصيرة .
- ١٨ - مخطوطة لدى الكاتب لم نشر بعد اكتوبر ١٩٨٤ من مجلة « ابداع » .
- ١٩ - يعمل ببيت البريد بطنطا ، متزوج ويقيم بقرية ميت جيش العبرية وتقع على مشارف طنطا .
- ٢٠ - مخطوطة ، لم نشرت في الاهرام والرافعى في مدهما الصالون في مايو ١٩٨٢ .
- ٢١ - مخطوطة لدى الكاتب ، وقد اخبرنى انه قد دفع بها الى مجلة « ابداع » التي نشرت في عدد اكتوبر ١٩٨٤ .

ما بذلتنا

محمد المخزنجي



رحت اعلمها كيف تقول بالعربية : « احبك . احبك . احبك » ،
وكان بحر الفردقة الفيروزى ينسرح فى المدى سهلا ، لكن حرف الحاء
بدا يستعصى . فعلميتها بعد مرح كثير وومضات بارقة من وهج اللمس :
« انا لك . انت لي . انا لك . انت لي »

ذلك انتى ، في هذا ، مزعج تماما ، الا لو كان الامر جبا او تقبضا
للحب . ثم ان هذا الحرف العربى — يا للغرابة — لا يسكن لسالى او
الوجدان فقط ، بل يحيا فى جسدى ايضا . فهو — هذا الجسد — لا يمتلك
بالحقيقة الا فى انفراده عليه — همسا — بالعربية الاشنى !

ونغابت تتهيا كيما — في هذا الشاليه الخشبي المطل على الشاطئ
الخالى — نظير . و كنت في احتقان التوتر الذى يسبق كل طيران من هذا

النوع اسراب بعضا من تعجلى في تحريك اطرافى .. امشى في المكان جيئة
وذهابنا ، وتتلمس أصابعى ايماء شئ تعبث ، حتى سحابات جيوب
حقيتها الكثار .

لكن ترعبنى حروف الجريدة العربية !! .. وهى تخرج بين
اصابعى من جوف حقيتها ؟ !

تمزق الجريدة سجن طيها بصوت ، وتنبسط امام وجهى المذهول .
وقلت لها بمرارة ، وهى تتبل شبه عارية : لماذا اجهدتني اذن فى تردید
كلمتين ، وانت تقرأين جريدة ؟! وتضعين خطوطا تحت اهم السطور ؟!
وما اسمك الحقيقي الان يا ليز ؟ .. جولدا ام يائيل ام سارا ؟ ولم لا وضعك
في الموساد ؟!

هذا الذى لم ارده ابدا بين البشر ، واضح انها – هي – كانت
تحتاره منذ البداية بينما : الكذب الاسود ، او نية الشر ، او هما معا .

لكن في جوهر هذا الروح الذى يسكننى ، اكتشف اننى بدوى تماما ،
لم افکر – مجرد تفكير -- في ايذاء امراة . بالذات : امراة كنت – على
الاقل – اتوهم ، منذ هنیهات ، حبها . وهذا اخطر ما في الامر .

ملف المدد

الذكرى العشرون لرحيل الدكتور محمد مندور

توفيق الحكيم

ناقد مسرحي من الطراز الأول

محمد مندور عميد النقد الأدبي العربي الحديث فتحى رضوان

محمود أمين العالم

وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

فؤاد دوارة

مندور وثقافة الجماهير

نعمان عاشور

ذكريات عن مندور

أحمد محمد عطية

مندور ثوريًا

نَاقِدٌ مُسْرِحِيٌّ مِنَ الطَّرَازِ الْأُولَءِ ..

توفيق الحكيم

مما لا شك فيه ان « محمد مندور » كان له حضور واضح في حياتنا الثقافية في الأربعينات وما بعدها . وكانت للقضايا الأدبية التي طرحتها وخاصة في الشعر والمسرح والمناقشات التي ثارت حولها مما نفع الروح النابضة في حياة الأدب وشبابها الناھض في تلك المرحلة ... وكانت معرفتي به بعد عودته من بعثته الدراسية في فرنسا ، ونشره لمقال عن مسرحيتي « بجماليون » التي صدرت في كتاب وقتذاك ... وهاجم المسرحية في مقاله ، وكان يظن انى سأغضب . ولكن الذى حدث هو انى صدقته . فانا اصدق النقد النزيه الذى ينشد البحث الموضوعى وليس التجريح .. وكان « مندور » من هذا الطراز الذى يقوم نقده على «(البحث والرأى والقضية ...) الى ان اخرجت « المسرحية » ومثلت بعد ذلك في « مسرح الحكيم » بمناسبة افتتاحه ، ولم احضر ذلك ولم تطا قدmi ذلك المسرح ... واذا بالناقد « مندور » يكتب عن هذه المسرحية نقدا ادهشنى فقد كان مقاله بعنوان « تصيدة درامية » ... ولم ير فيها ما سبق ان قراه في الكتاب .. فادركت انه «(نَاقِدٌ مُسْرِحِيٌّ) مِنَ الطَّرَازِ الْأُولَءِ ... وهو على نقبي .. فانا قد تعلمت الكتابة المسرحية من الكتاب وليس من المسرح .. فانا لم التصق بالمسرح الا في العشرينات .. حيث كنت اقيم فيه ليلا ونهارا شبه اقامة دائمة .. أما بعد ذلك فقد خطفتني « المطبعة » واصبح مسرحي هو الورق والكتاب ... ثم ذهبت الى فرنسا في منصب المندوب الدائم باليونسكو ومكثت عاما وعدت في مطلع السبعينات فوجدت الصحافة تلاحقنى بالاحاديث عن فترة اقامتى بالخارج ، فكنت اهرب ... وكلفت احدى الصحف « مندور » لأخذ حديث منى . فهربت وبعد ذلك فوجئت بصدور كتاب من تأليفيه بعنوان « مسرح توفيق الحكيم »

وسألنى عن رأى فيه فقلت : الكتاب جيد ، وربما فيه بعض المعلومات كانت تقتضى التصحیح البسيط ، فقال : اردت مقابلتك مهربت ، نذهبت الى رأس البر مع « القبیلة » وكان يقصد « عائلته » . وهناك الفت الكتاب .. وقد بقى هذا الكتاب مرجعا في المسرح احد الاشارات اليه في ابحاث الدارسين باقسام اللغات العربية في الجامعات العالمية .. هذا من حيث العلاقة الشخصية ، أما من حيث نشاطه الادبي والثقافي والسياسي فهو نشاط متسع الميادين بارز التأثير في المجتمع بكل ارجائه ومختلف اتجاهاته ، ولا يمكن الاحاطة في حيز هذه العجلة بأعماله القيمة الباقيه التي تحتاج في دراستها الى النظر المترافق المعمق من اهل الاختصاص في كل فرع من فروعها العديدة .. وارجو ان تجد من جامعتنا وهيئةنا العامة والاجتماعية ما تستحقه من عناية واهتمام .. فلقد كان « محمد مندور » مثلاً للوطني المثقف الذي خدم بلاده اجل الخدمات ، وسيبقى اسمه وعمله دائماً مقراناً باجمل الذكريات .

اقرأ لهؤلاء

في العدد القادم والأعداد التالية

د. لطيفة الزيات د. عبد المحسن طه بدر

د. رضوى عاشور د. جابر عصفور

عبد الحميد ابراهيم د. السعيد بدوى

د. علاء حمروش حسين مروة

محمد مندور .. عميد النقد الأدبي العربي الحديث

فتى تحى رضوان

عرفت محمد مندور ، منذ بدا ينشر مقالاته وبحوثه النقدية ، في مجلة الثقافة ، فقد استوقفني ، وأثار اعجابي ، ودهشتني معا ، أسلوبه الجديد في أمور النقد الأدبي ، وكان جواز مروره إلى قلوبنا وعقولنا ، أصطلاحه الجديد «الشعر المهموس» ، الذي اطلقه على طراز من الشعر ، يخاطب القلوب في همس يهز النفس ، ويهز كواطنها ، ويحملها على التأمل والتفكير ، في حين أنه لا يلجا إلى أسلوب المخبب والضجيج ، من حيث اللفظ ، أو منهج الأداء ، وبعد قليل من هذه المقالات ، أصبح اسم محمد مندور على السن الأدبية والمتادبين ، وواحدا من طليعة الكتاب والنقاد . ولم يكن اتصور أنه لن ينقضى سوى وقت قصير ، حتى يصبح محمد مندور هذا الكاتب الجديد ، صديقاً أحبه ، وأبادله الرأى في شؤون السياسة والفكر ، وأشعر أنى أعرفه منذ سنوات طويلة . وأخرجنا اللواء الجديد ، لسان حال للحزب الوطني الجديد ، الذي أنشق على الحزب الوطني التقليدي ، فاستكتبنا محمد مندور ، وكنا ندفع له عوضا عن مقالاته العظيمة مكافأة متواضعة ، كان يأخذها بلا تردد ، لأنه كان يعرف أننا أبناء مدرسة واحدة ، وإن هدفنا واحد ، وغايتنا مشتركة . ثم تابعنا خطوات محمد مندور في المجال العام ، وهي خطوات مقرونة بالنجاح مبشرة بان شخصية جديدة ستتنضم إلى كتبية المجددين ، والمناضلين وأنها ستأخذ مكانها في الصف الأول ، وإن دورها ستتضح معالمه سريعا وبالفعل تم كل ذلك .

فقد سمعت جريدة المصري اليومية التي ظهرت لتنافس جريدة الاهرام العتيقة ، والتي اعتبرت جريدة حزب الوفد ، وإن كانت لا تعلن عن انتسابها إليه ولا تحدثها باسمه ، ولهذا السبب ، راجت المصري رواجا عظيما ، وقد سرنا يومذاك أن هذه الجريدة المصرية ، قد تعاقدت مع محمد مندور ليكون أحد كبار محرريها ، وهو بعد في أولى درجات حياته العامة ، واعتقد أنه كان في تلك الفترة مدرسا بكلية الآداب ، أو مدرسا مساعدا . وقد مندور وظيفته الحكومية في الجامعة ، وكانت وظيفته مرموقة من جهة ومضمونة المرتب من جهة أخرى ، ولكن (مندور) كان يحس أن دورا كبيرا من النضال والعمل الحر ، ينتظره فلم يتردد في توقيع

العقد بينه وبين صاحب جريدة المصرى ، غير آبه ، بما قد تجره عليه الأيام من متابعة تحصيل العيش ، في أيام كان دخل الأديب ضئيلاً . ولم يلبث مندور حتى اختلف مع صاحب المترى الذى فصله ، ليتحرر مندور من كل قيود الوظيفة الرسمية والعرفية ، وبذلك يتهمها الكتابة الحرة الطليقة من كل قيد . ثم رفع مندور دعوى على جريدة (المترى) تعويضاً له عن الأضرار التي لحقته من قرار الفصل غير المبرر ، وكم كان دورنا إذ سمعنا أن مندور قد كسب دعواه ، وكان ذلك في ذاته شيئاً جديداً ، فنان دعاوى التعويض في قضايا المتعلقة بالعمال وارباب الاعمال ، كانت تتعرّض لسيادة العقلية التي كانت ترفع من قدر أصحاب رعوس الاموال، وتضيق على العمال .

وانضحت معالن شخصية مندور ، فاصبح من هذه الطليقة التي تضم عدداً قليلاً من المبشرين بالحرية الاقتصادية ، بعد الحرية السياسية، وكان هؤلاء المبشرون الجدد ، مصدر هم وقلق كبارين للسلطة ، ولأرباب الاموال ، ولاصحاب الاعمال ، وكانتوا يعتبرون ظهور هذه الطليقة نذير سوء ، وان السكوت عليهم ، والتراخي في الضرب على ايديهم ، سيجر الويلات على مصر . وقد اقتضت الظروف السياسية اقالة محمود نهى النقراشى رئيس حزب السعديين بعد تصادم وقع بين طلبة الجامعة مع البوليس عند كوبرى عباس ، وقد توالت الاقوال على ان الشرطة اسرفت في استعمال العنف ، مستخدمة العصى ، والقناابل ، ورصاصن البنادق ، وان كوبرى عباس فتح ، وان عدداً من طلبة الجامعة مفزوا إلى الماء ، نجاة بأنفسهم من العذاب والموت ، وقد انكر السعديون هذه الواقعية برمتها ، وطالبوها بذكر اسم طالب واحد قتل او جرح ، الا ان النقراشى فقد منصبه كرئيس للوزراء وحل محله ، شيخ عجوز ، كان قد أحيل الى المعاش ، وخيل الى الناس ، ان دور السياسي قد انتهى بعد عمر طويل من مقاومة الاتجاهات الشعبية ذلك هو دولة اسماعيل صدقى باشا ، الذى تهيا لدوره جديدة من المفاوضات مع الانجليز ، بعد ان فشل سلفه النقراشى في هذه المفاوضات ، وفي عرض قضية مصر على مجلس الامن وان كان موقفه متسمًا بالشجاعة فقد حمل على الاستعمار انجليزى لم تكن معهودة من رئيس وزارة في الحكم .

تولى اسماعيل صدقى رئاسة الوزارة وشرع في استئناف المفاوضات فحضر لهذه المفاوضات باعتقال كل من اعتبر بلغة تلك الأيام يساريًا ، كان لابد أن يكون محمد مندور في مقدمة المعتقلين وأحسب أن هذه هي المرة الأولى التي عرف فيها مندور السجن ، وفي تلك الأيام ، نشرت جريدة أخبار اليوم ، وكانت جريدة القصر والقطاعات المحافظة ، واحزاب

الاقليات ، خبرا يظهر مندور كعميل للاتحاد السوفيتى ، ولم يتردد مندور
كعادته في أن يقاضى أخبار اليوم على هذه الفرية المكتوبة ، وقضى
القضاء لصالح مندور للمرة الثانية .

وكبر شأن الجناح المتطرف في حزب الأغلبية الوفدية ، حتى استطاع
أن يصدر جريدة يومية باسم (صوت الامة) وتولى محمد مندور رئاسة
تحريرها ، وراح يكتب كل يوم مقالات يروج فيها لأنكاره ، ويهاجم
معاقل الرجعية ، وأصدقاء الانجلiz ، والمؤمنين بالملفواضات ، وخصوص
نشاط الطلبة والعمال ، وكانت هذه المقالات في جريدة كتب لها حظ غير
قليل من الرواج الذي وفرت له بروز شخصية مندور المفكر السياسي
والمتأصل الذى لا يجامل فى اظهار رأيه ومطاردة ذخصوم التقدم والتحرر
والتطور . وقد ساقته النيابة العامة لأكثر من قضية امام محكمة الجنایات ،
ويشرف مندور انه استطاع بفضل مواقفه السياسية الحادة ان يظفر من
محاكم الجنایات باحكام براءة تقرر فيها للشعب حق النقد وما بلغت عبارة
الكاتب الناقدين شدة او صراحة .

وفي يناير سنة ١٩٥٠ ، جرت انتخابات عامة بعد ان تدهورت الحالة
السياسية في مصر ، وتخبطت الدولة في قراراتها السياسية ، بسبب رفض
الطبقات الجديدة من الشباب ، العلاقة القلق ، بين مصر وبريطانيا ،
وهو الرفض الذى عبرت عنه فيما بعد نصائل الندائيين في بور سعيد
والاسماعيلية وابو حماد والقررين بالحديد والنار ، ورشح الوفد محمد
مندور نائبا عن دائرة الوايلى ، فانتخب ، وتحقق له ولجيئه امل كان
يساورهم جميعا ، باعتبار ان المجلس التشريعى ، اي مجلس النواب فى
تلك الايام ، كان مقدمة الكفاح السياسى فى اكثر مجالاته تأثيرا ، ولكن
حريق القاهرة الذى فاجأ النظام السياسى الذى كان قائما آنذاك ، ادى
إلى حل البرلمان ، وعاشت مصر فترة من القلق السياسى ، وضفت له
حدا ثورة سنة ١٩٥٢ .

وفي ظل هذه الثورة ، انفسح مجال العمل الأدبى على اوسع نطاق
— للدكتور محمد مندور الناقد الأدبى والكاتب السياسى ، وقد أصبح
بغير جدال عميد النقاد الأدبىين ، وتابع الانتاج الأدبى فى تلك الايام
بمقالاته التى قدمت اصول النقد ، وبيّنت قواعده ومناهجه ، وفضلت بين
مختلف المذاهب التى كانت سائدة فى تلك الحقبة فى الغرب ، وتتلمذ عليه
عدد عديد من الشبان الأدباء الذين كانوا يأخذون عنه وعن مقالاته وعن
كتبه واحتسبت به الإذاعة ، فاصبح صوته مسموعا في أكثر من برنامج ،
وانتعشت آماله في مستقبل سياسي لمصر والمنطقة العربية بعد ان توالت

مقومات الثورة . وترامت شهرة مندور في العالم العربي ، وحضر عددا غير قليل من المؤتمرات الدولية .

الا ان صحته كانت تعانى منذ اضطر الى اجراء عملية جراحية خطيرة في المخ ، بقيت آثارها واضحة في طريقة نطقه للكلام ، الا ان ارادته تغلبت على كل هذه العوائق الصحية وبقى متحثنا مبينا وحتى وفاته الاجل في مثل هذا الشهر سنة ١٩٦٥ ، قبل ان يكمل السنتين من عمره ، نكانت وفاته مصايبا فادحا حزن له الادب والفكر ، ورواد التقدم السياسي ، والمؤمنون بحرية الانسان وحقوقه .

الا ان تلاميذ مندور والمعجبين بادبه والمتاثرين بأعماله والآخذين بمناهجه ، مطمئنون الى ان محمد مندور ، سيبقى علما في تاريخ الادب المصرى والعربي لاجيال قادمة ، وان صورته من صانعى تاريخنا الجديد ستكون من ابرز الصور ، واكثرها اشرافا ، وان كتبه التي قاربت الثلاثين سنهيا مرجعا للمتابعين والناشئين ، والاساتذة بوصفها اكبر ترکة نقدية خلفها اديب معاصر . رحمه الله رحمة واسعة ونفع وطنه واهله ومحبيه بادبه وعلمه .

وَفِي الْلَّيْلَةِ الظُّلْمَاءُ يَفْتَقِدُ الْبَدْرُ

مُحَمَّدُ أَمِينُ الْعَالَمِ

ما اشد عظمة الانسان ، الذى ما تحدثنا عنه ،
وجئنا انفسنا نتحدث بالضرورة عن مرحلة كاملة من تاريخ
صاعد ، تاريخ امة ، او تاريخ ثقافة . ذلك انه لا يكون
 مجرد ابن من ابناء هذه المرحلة او تلك ، معايشا لها ، او
معبرا عنها فحسب ، وانما يكون كذلك احد صانعيها .
ونذلك هو شأن الدكتور محمد مندور ، وهذا هو معناه
الحي في حياتنا السياسية والثقافية على السواء .

حقا ، لقد ولد الدكتور مندور عام ١٩٠٧ ، ووعى بشورة ١٩١٩ وهو
תלמיד من تلاميذ المدرسة الابتدائية ، وانطبع معالم هذا الحدث القومي
الكبير في نفسه ، الا انه لم يكن اينا من ابناء هذه الثورة ، بل كان بفكره
وممارساته وموافقه ارهاضا لمرحلة اخرى جديدة لهذه الثورة القومية
الديمقراطية بل مشاركا في انجازها ، مرحلة اخرى جديدة لهذه الثورة
بدأت في الأربعينات وبلغت قمتها في ثورة يوليو ١٩٥٢ .

هل اقول .. قد يكون من حسن حظ الدكتور مندور انه مات في
مايو ١٩٦٥ قبل الهزيمة العسكرية لهذه الثورة عام ١٩٦٧ وقبل الانكسار
الشامل عليها في بداية السبعينات ؟ ! ..

في عام ١٩٣٩ عاد الدكتور محمد مندور من فرنسا ، بعد اقامته
طللت تسعة سنوات ، عاشر خلالها احداًثا باللغة الاممية سواء في المجال
السياسي او المجال الثقافي . ففى المجال السياسي عاشر تجربة صمود
الفاشية والنازية في ايطاليا والمانيا ، كما عاشر تجربة تشكيل الجبهة
الشعبية في فرنسا ، وتجربة الحرب الثورية ضد الفاشية الصاعدة في
اسبانيا . ولم تشغله هذه التجارب العاصفة عن دراساته الاكاديمية
للقانون والاقتصاد ، بل لعلها عمقتها . وعاشر في المجال الثقافي احتدام
التيارات الادبية الابداعية الجديدة التي كانت تمثل في مالارميه والوار

واراجون وبريتون مالرو وفاليري نضلا عن التيارات الفنية والارهاسات الأولى للفلسفة الوجوية وأدبها . الا ان هذه التيارات الابداعية الجديدة لم تحرمه كذلك من استيعاب الدراسات والمناهج اللغوية والأدبية والاكاديمية في السوربون ، ولقد اسهمت هذه الخبرات السياسية والثقافية والاكاديمية جديماً في تعميق وتأصيل مفاهيمه العقلانية والديمقراطية واغناء وشحذ ذوقه ووجوداته الأدبي .

على ان معايشته الحبيبة لهذه الخبرات والتجارب والدراسات لم تعزله عن أحداث وطنه ، بل كان يتبع هذه الاحداث ويعلق عليها في الصحافة الفرنسية ، ويلتقى بالوفود السياسية المصرية التي تأتى إلى فرنسا ويتعاون معها في عرض القضية الوطنية المصرية على الرأي العام الفرنسي (مثل لقائه بممثل الوفد المصري عام ١٩٣٦ في باريس) .

وهذا يعود الدكتور محمد مندور إلى وطنه عام ١٩٣٩ مسلحاً بخبرات ومعارف غنية في مختلف الشؤون السياسية والاقتصادية والثقافية، ليلتحم مباشرة في الصراع الدائر في المجتمع المصري آنذاك وليشارك مشاركة واعية فعالة في أكثر من معركة من معارك تاريخنا المصري الحديث .

اختار الدكتور مندور حزب الوفد – آنذاك – اطاراً – مجرد اطار – لنشاطه السياسي والفكري . ولهذا تشكل حوله داخل الاطار الوفدى ما يسمى بالطليعة الوفدية التي كانت تعبر عن موقف وطني ديمقراطي ذي توجه يساري يتعارض مع مجمل السياسة الوفدية الرسمية .

كانت مواقف الدكتور مندور تصدر عن عداء حاسم لا هوادة فيه للاستعمار البريطاني الذي كان جائماً على ارض مصر آنذاك ، فضلاً عن الاستعمار العالمي عامه كما كانت تصدر كذلك عن عداء لما كان يسميه « بالاستعمار الداخلى » اي الاستغلال والاستبداد او بتعبر آخر الرأسمالية المصرية التابعة للرأسمالية العالمية .

ولهذا كان من الطبيعي الا يصطدم الدكتور مندور فحسب بقوى وفئات اجتماعية تتمثل في الطفمه الطبقية الرجعية الحاكمة فحسب التي كانت تعبر عن تحالف مصلحي بين الاحتلال البريطاني والسرای وكبار ملوك الأرض ، والرأسمالية المصرية الكبيرة ، بل كان من الطبيعي ان يصطدم كذلك بفئات الاجتماعية المهيمنة داخل حزب الوفد نفسه والتي

كانت تمثل شرائح من كبار ملاك الاراضي والرأسمالية الكبيرة المصرية
فضلا عن بعض الفئات المتوسطة .

ويكتب الدكتور مندور في اغسطس ١٩٤٥ داعيا الى ضرورة « مقاومة التيار الرأسمالي الآخذ الآن في الصعود » كما يكتب عام ١٩٤٦ « ليس بكاف ان ندافع عن قوتنا وقوت ابنائنا ومواطنينا ضد الاجنبي . بل لابد ان ندافع عنه ضد المستغلين من المصريين والاثرياء الجشعين » ويكتب في تلك المرحلة المبكرة كذلك « نحن نحارب الرأسمالية في ايمان ». وتشكل اللجنة الوطنية للطلبة والعمال عام ١٩٤٦ فینبرى لتحية هذا « الحديث الخطير » على حد تعبيره ، وللدفاع عنه ، ويقارن بينه وبين ثورة ١٩١٩ ، مبرزا ارتباط التحرر الوطني بالتحرر الاقتصادي والاجتماعي في هذه المرحلة الثورية الجديدة .

ولم تقف مساهمات الدكتور مندور على كتاباته فحسب ، بل كان ينشط بين جماهير حزب الوفد ، كما ينشط في البرلمان الذي نجح في دخوله عام ١٩٥٠ ببرنامج وطني ديمقراطي تقدمي . وما اكثر ما عرضه ذلك للاعتقال والسجن والحرمان من العمل — فبين عام ١٩٤٥ – ١٩٤٦ الى الحبس الاحتياطي بسبب مقالاته ما يقرب من عشرين مرة . وفي ١٠ يونيو ١٩٤٦ يدخل السجن الكبير الذى نتجه صدقى باشا لخيرة مثقفى ومناضلى مصر ، متهمًا الدكتور مندور بأنه ضابط الاتصال بين الوفد والكونترن ! .

وكان الدكتور مندور يتلقى هذا دائمًا برأس شامخ ، وعقل مفتوح وجسارة نضالية حتى بعد اصابته عام ١٩٥٠ باختلال في الغدة النخامية واستئصالها وتتأثير ذلك على حيويته وايقاع حركته لقد ظل في كتاباته ورؤايه قوة توعية بل قوة فاعلة في تجذير الاوضاع الثورية في مصر والشهيد لثورة يوليو ١٩٥٢ .

وكان قيام هذه الثورة تجسيدا بغير شك لكثير من مفاهيمه وممارساته النضالية المختلفة . ولهذا كان من أوائل الذين سارعوا الى تحيتها وتأييدها ومساندتها ، ولكنه حرص منذ بداية البداية ان يقدم لها نصيحة غالبة : كان كتابه « **الديمقراطية السياسية** » الذي صدر عام ١٩٥٢ في العام الأول للثورة هو نصيحته الفالية لهذه الثورة . كانه كان يدرك ان الديمقراطية هي السبيل الحق لتصويب مسار هذه الثورة ، وكانه كان يتباين بـ **النقيضة** الديمقراطية ستكون مصدر الفساد الاساسى في هذه الثورة ، والثغرة التي سوف تثبت منها الثورة المضادة عليها وعلى منجزاتها .

وفي تقديرى أن موقف الدكتور مندور من قضية الديموقراطية وليس
مسألة انتسابه القديم الى حزب الوفد كما يقول بعض الكتاب هو السبب
وراء ما كان بينه وبين قيادة ثورة يوليه من تحفظ بل من خلاف كان يصل
أحيانا الى الاستفباء عن خدماته الصحفية ، او شطب اسمه من قائمة
المرشحين للبرلمان .

على أن هذا لم يمنع الدكتور مندور من مساندة المواقف والمنجزات التقدمية للثورة ، وإن يكرس قلمه لتعزيز الوعى بالمبادئ الوطنية والديمقراطية بل وبال الفكر الاشتراكي العلمي كذلك .

والحق إننا نستطيع القول بأن الدكتور مندور قد تطور في كتاباته ومارسته السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فأخذ يرتفع من مستوى الرؤية الليبرالية الاصلاحية والعدالة الاجتماعية التقدمية بشكل عام ، ويقترب شيئاً فشيئاً من الرؤية الاشتراكية العلمية ، فيتبعها ويبشر بها بمستوى أو بآخر .

انه في النقد الأدبي العربي صاحب « ميزان جديد » بغير شك .
لعله في البداية كان امتداداً لمدرسة طه حسين التذوقية ، تأثراً بمدرسة
لأنسون ودور كايم ودراساته الأكademie في الموربون عامه . الا انه
سرعان ما انتقل بالمارسة النقدية ، المرتبطة بمارساته السياسية
والاجتماعية ، داخل السياق المتحرك المحتوم للمجتمع المصري ، ان اخذ
ينتقل من مرحلة الأدب المهموس والدراسة النصية الموضعية للأدب الى
مرحلة اعمق من التحليل والتفسير متبنياً اكثر ناشر واعمق فاعمق ،
الرؤية الاجتماعية للأدب ، دون اغفال للخصوصية الفنية الجمالية .
وهذا ما عبر عنه في كتاباته الأخيرة « بالنقد الأيديولوجي » . وقد نختلف
معه في هذه التسمية فكل نقد يتضمن بالضرورة — في تقديرى — بعضاً
أيديولوجياً — أيًا كان هذا البعد — ، الا ان هذه التسمية كانت تعبر
صريحاً عند الدكتور مندور عن انتفاء فكري ومنهجي . وهو يعترف في
بعض كتاباته بأن زيارته للاتحاد السوفيتي وبلدان أوروبا الشرقية قد
« جعلتني أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت
غامضة في ذهني أشد الغموض ، ومن بين هذه النظريات الواقعية
الاشتراكية بهذا المعنى الجديد الذي كان يلوح لى منافياً أو على الأقل
محانياً لحقائق الناس والأشياء » .

وتحتمد المارك الفكرية والنقدية بينه وبين مختلف الكتاب والنقاد مثل العقاد ، والشيخ أمين الخلوي ، وخلف الله وسید قطب ورشاد رشدى وغيرهم . وتکاد هذه المارك جمیعاً ان تتلخص في رفض الدكتور مندور قصر النقد الأدبي على التحليل اللغوى أو التحليل النفسي او التحليل الفنى الحالى الخالى من الدلالة الاجتماعية او الرؤية غير التاريخية للتراث الأدبي او النزعة العرقية القومية الضيقة .

على ان الدكتور مندور ، في تطوره المنهجى من المنهج النذوقى الى المنهج التحليلي والتفسيري والتقييمى الاجتماعى ، لم يكن يقوم بقطيعة ابستمولوجية ومنهجية مع كل مرحلة من هذه المراحل ، بل كانت كل مرحلة جديدة تتضمن — بمستوى او باخر — المرحلة او المراحل السابقة . كما تتضمن استيعاباً نقدياً لتراثنا النقدي العربى القديم . ولهذا نجد فى نظريته التى يسمىها « بالنقد الابيديولوجي » كل عناصر التذوق غال التحليل فضلاً عن التفسير والتقييم . ولهذا قد يكون من التعسف ان يقال عن منهج الدكتور مندور — كما يذهب بعض الكتاب — انه منهج ارسططലى خالص . فما أبعد التصنيفه الارسطية والثوابت الارسطية — رغم استعانته بها احياناً — عن مجلـ منهج الدكتور مندور في تطويره وفي تركيبته التي تجمع بين التحليل النصى والرؤى التاريخية والتقييم الجمالى والاجتماعى ، بين التذوق الذاتى والدلالة الموضوعية . كما انه من التعسف كذلك ان يقال — كما يذهب بعض الكتاب — الى ان منهج الدكتور مندور النقدى هو منهج انتقائى ، بسبب استمرار عناصر التذوق والتحليل في منهجه النقدى الآخر . حقاً ، اتنا كما ذكرنا نجد هذه العناصر مجتمعة في المرحلة الأخيرة من تطوره النقدى ، ولكننا نجدها — في كثير من الاحيان — متضادة مترابطة مترابطة وليس متبازة مما يبعد عنها — الى حد كبير — صفة الانتقائية . والحق انه لا نقداً ادبياً بغير تذوق وتحليل وتفسير وتقييم . والقضية الصعبـ هي اكتشاف المعادلة النظرية الصعبـة بين هذه العناصر .

ولا شك ان الممارسة النقدية تغلب على الجانب النظري في دراسات الدكتور مندور الأدبية ، وان لم تخل هذه الممارسة النقدية من عناصر وأسس نظرية عامة . على ان الدكتور مندور كان ابعد ما يمكن عن الدعوة الى معيار نقدى جامد نهائى ، او منهج اجرائى محدد سائداً بشكل قطعى . وكان يرفض القول بعملية النقد الأدبي دون ان يتفلل الباب في وجه الاستفادة من مختلف المنجزات والنتائج العلمية المختلفة . ولهذا فان عدم الاكتمال النظري عند الدكتور مندور — كان — لو صبح التعبير — معنى من معانى رؤيته النظرية المكملة التي كان يمارس بها

نقده الأدبي ! فبين الذاتي والموضوعي ، بين الخاص والعام ، بين الجزئي والكلى ، بين الشكلي والدلالي ، كانت تتحرك ممارسته النقدية في حرية فضفاضة نابعة من المساحة البالغة الاتساع للحرية الابداعية في الاعمال الأدبية نفسها . على ان هذا لا ينفي ان منهجية الدكتور مندور النقدية كانت في حاجة الى مزيد من التحديد النظري .

ولقد كان هو واعياً بهذا ، محاولاً في ممارسته النقدية — فضلاً عن كتاباته النظرية — ان يرسم الخطوط العامة لنظرية النقد ، منطلقاً الى اغناء وتعزيز وتحديد هذه الخطوط العامة على نحو اكثر دقة من الناحية الاجرائية على الاقل . وهو الدور الذي واصله وواصله من بعده بعض تلاميذه في مدرسته النقدية .

ان العقلانية والديمقراطية وارادة التقدم والتجدد والابداع غضلاً عن الرؤية الانسانية الناصعة الشاملة ، هي السمات الاساسية لفكر الدكتور محمد مندور التي تتجسد سواء في ممارساته السياسية والاجتماعية او ممارساته الأدبية والثقافية عامة .

لقد كان الدكتور مندور يرفض تلك التقرة التي عادت تطل علينا من جديد هذه الايام للأسف — بين ما يسمى بالشرق وبالغرب . ويكتب الدكتور مندور منذ وقت مبكر « من الناس نفر كثير لا يزال يزج بالنعرات القومية والدينية في مجال الثقافة ليتلف علينا حياتنا عن جهل . فتسمع مقالات عجيبة عن روحية الشرق ومادية الغرب ، كأن الغرب لاروح فيه ، والشرق لا مادة فيه ، والمشكلة الحقيقة ليست مشكلة ثقافة غرب وانها مشكلة الثقافة والجهل » .

ولكن هذا لم يكن يعني عند الدكتور مندور تجاهل الخصوصيات الثقافية والتراثية والقومية ، ولم يكن يعني كذلك الاستسلام والانبهار المطلق أمام كل منجزات الغرب . بل كان يدرك ما في الغرب من تيارات فكرية متضارعة ، تربط بمواقع ومواقف اجتماعية وطبقية مختلفة . ولهذا ما اكثر ما كان يقف موقف النقد بل الرفض لا للاقتصاد الرأسمالي العالمي فحسب ، بل لتلك التصورات والقيم الغربية الرجعية المصحمة على ثقامتنا القومية . ولعل من ابرز هذه المواقف موقف الحاد الحاسم للمدرسة الاجتماعية الوضعية ولماهايمها وتصوراتها وخاصة عند دور كايم وليني بريل وغيرهما . ولعل هذا يرد على ما يتهمه به بعض الكتاب من ان منهجيته كانت منهجية وضئعية ، وأن فكره كان فكراً تغريبياً يفتقد روح الاستقلال والنقد في مواجهة الفكر الغربي .

ومهما اختلفنا حول تحديد وتقييم الفلسفة العامة للدكتور مندور هل هي اصلاحية تقدمية ديمقراطية ، أم هي اشتراكية علمية ثورية ، فليس ثمة خلاف في أن الدكتور مندور كان مثقفاً واسع الثقافة وعميقها ، وكان واعياً وعيماً موضوعياً متقدماً ملتزماً بهموم أمه ، وكان مناضلاً صلباً من أجل تحقيق أهدافها الوطنية والديمقراطية والتقدمية وتنمية وجدها الثقافية القومية والانسانية .

وفضلاً عن هذا كله ، فقد كان استاذنا حقاً ، معلماً حقاً ، موجهاً حقاً ، كان يكتب ويحاور ويدرس ليعلم وينجر التفكير ويحرك الوجدان ويفوزي الأذواق ويتحدى الكفاءات والقدرات لا لينتعالى ويتشدق بثباته . وكان يحتضن تلاميذه ومربيه والطلائع الجديدة من كتاب عصره يابوه حانية ، وديمقراطية صادقة وتوافر جم وحرص وحدب على توجيههم وفادتهم في غير قسر أو تعنت .

وفي هذه الأيام الكالحة من حياة أمتنا العربية عامّة والمصرية بوجه خاص ، عندما نتأمل تساقط العديد من كتابينا ومحركينا ، وانحرافهم عن طريق الالتزام بالمبادئ الوطنية والتقدمية لشعبينا ولأمّتنا العربية ، او تخليهم عن روح المقلانية والموضوعية واندفعهم وراء ثوابت سلفية جامدة او شطحات فكرية ضبابية ، او بيع اقلامهم في أسواق الثقافة النفعية الرخيصة والتضليلية ، والتغريبية او صمتهم وتعاليهم وعزلتهم وغربتهم عن هموم شعبهم وقضاياهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، عندما نتأمل هذا كله ، نستشعر مدى الفراغ الذي خلفه غياب الدكتور مندور ، ومدى الحاجة الى حضوره الايجابي الرائع الملم . نفني الليلة الظلماء يفتقد البدر . على أن عزاعنا أنه برغم هذه السنوات العشرين التي مرت علينا منذ غيابه عنا ، مما يزال يطل علينا بعطر ابتسامته الوديعة الطيبة ، في حرارة كتاباته المتوجهة دائماً بالوعي والالتزام والتفاؤل المناضل ، وفي تلاميذه الذين يتكاثرون ويتكاثرون في مدرسته السياسية والثقافية والنقدية ، الباقيه ، المستمرة ، المتورة ، والتي لن تموت أبداً ، بل تستعيد اليوم عافيتها وتشرق بل تجذر طريقها من جديد في اصرار وجسارة عبر الظلمة المستشرية مبشرة بنجر جديد لابد أن يولد ...

مندور وثقافة الجماهير

فؤاد دوارة

كان محمد مندور (٥ يوليو ١٩٠٧ - ١١ مايو ١٩٦٥) ظاهرة فريدة في حيائنا الثقافية والسياسية ، جمعت بين عمق الدارس الجامعي ، وشجاعة المناضل السياسي ، وجسارة المصلح الاجتماعي ، وشعبية الكاتب الصحفي المقرء على أوسع نطاق ، لا غرو أن ترك أعمق الآثار في حيائنا وثقافتنا على اختلاف مجالاتها وتعدد مناحيها .

عمل أستاذا جامعيا منذ عودته من بعثته الفرنسية سنة ١٩٣٩ في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن) والمعهد العالي للصحافة الملحق بها ، ثم بكلية الآداب بجامعة فاروق الأول (الإسكندرية الآن) ، ثم بمعهد التمثيل منذ إنشائه سنة ١٩٤٤ ، والمعهد العالي للدراسات العربية بجامعة الدول العربية .

وأثناء ذلك ألف العديد من الكتب والأبحاث من أهمها :

- « النقد المنهجي عند العرب » ، وهو رسالته للدكتوراه .
- « الأدب وفنونه » .
- « الأدب ومذاهبه » .
- « الشعر المصري بعد شوقي » في ثلاثة أجزاء .
- « النقد والنقاد المعاصرون » .

وكان من الطبيعي أن يخص المسرح بجانب غير قليل من هذه الدراسات الجامعية :

- « مسرح شوقي » .
- « مسرحيات عزيز اباذه » .
- « المسرح النثري » .

— « مسرح توفيق الحكيم » .

كما ترجم مجموعة من المؤلفات الهمة :

— « دفاع عن الأدب » لجورج ديهاميل — وقد أضاف إليه مقدمة نحليلية ومجموعة كبيرة من الهوامش الفيافية حولته إلى موسوعة أدبية نادرة .

— « منهج البحث في الأدب واللغة » للأسون وماييه .

— « من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث » لأربعة من كبار أساتذة السوربون .

— « تاريخ اعلن حقوق الإنسان » للفيلسوف الفرنسي بليه باليه .

— رواية « مدام بوفاري » لجوستاف فلوبير .

بالإضافة إلى العديد من الكتب والمسرحيات التي راجع ترجمتها وكتب مقدمات لها . وهو تراث أبي ونقدى ندر أن اجتمع مثله — كيما وكمـا — لاستاذ جامعى آخر .

* * *

ولم يكتف مندور بنشاطه العلمي في الجامعة ، بل تركها سنة ١٩٤٤ ، ليرأس تحرير جريدة « المصري » ، ثم « الوند المصري » ، ثم « سوت الأمة » ، كما أصدر مجلة « البصـث » ، وخاض على منصاتها اشرف المعارك وأكثرها ضراوة ضد أعداء الشعب ومستظليه وناهبي أقوانه . وقد نشرت نماذج تلبللة من مقالاته السياسية عقب وفاته في كتاب بعنوان « كتابات لم تنشر » .

وبلغ من شعبية هذه المقالات وقوه تأثيرها في القراء ان باعة الصحافة كانوا ينادون باسمه قبل اسم الجريدة التي يكتب فيها ، وهي مكانة لم يحظ بها في الصحافة المصرية سوى عدد قليل من الكتاب يعودون على أصابع اليد الواحدة .

ونفعته رغبته في تقديم المزيد من طاقاته لخدمة شعبه إلى انتشار مكتب للمحاماة ، وكان قد حصل على ليسانس الحقوق في العام التالي لنيله ليسانس الآداب ، وإلى ترشيح نفسه في انتخابات سنة ١٩٥٠ ، وفاز مثلاً بعضوية مجلس النواب ، وكان له نشاطه البرلماني البارز في تقديم العديد من الاستجوابات ، وترشيد سياسة الحكومة وتذاكـر .

كانت مطموحاته السياسية أكبر من أن تعد . بصفة ثانية منه
بجريدة « الوند المصري » :

« .. كنت أكاد أحررها بكلماتها بمفردی ، ثم جبست حسلي عدوا
من الشبان التابعين .. وما لبثت هذه الجريدة ان أصبحت مركزاً لحركة
لتقطيعية داخل هزب الوفد نفسه رغم معارضة بالشوانه ، فقد هولتها
الى ما يشبه المتشور اليومي التورى ، ووصفت فيها بالمعارضة السيسية
الصلبة الى بعد العدود ، وجعلت منها سوط عذاب على الانجليز
والسرای والنوابها من الأقبليات التي لم يكن لها هم سوى التربص للحكم
ومخانته .. »

« كل ذلك سبب لي متابعة كثيرة والأشعل نار حرب خفية فسدى في
جناح الباشوات الاقطاعيين المسيطرین على الحزب آنذاك . وعلمت
أخيراً ان بعض هؤلاء الباشوات كان يحرض الشبان الوفديين على
الانفصاف من حسلي ، بل ومحاربتى ، في الوقت الذي كنت لاحظ فيه
مسئوليية المعارضه كلها ، وذهبت بسبب تجاهلي الى العبس الاحتياطي
ما يقرب من عشرين مرة فيها بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٤٦ ، حتى كانت
الحملة البربرية التي شنتها اسماعيل صدقى في يونيو سنة ١٩٤٦ باسم
محاربة الشيوعية ، اذ أطلق ذات مساء ١٢ جريدة ومجلة ، وأطلق رجال
البوليس في قلالم تلك الكتبة ليتقموا القبض على مائتين من الكتب
والصحفين ، كنت من بينهم .. »

وزاد السجن « مندور » ملابة ، نخرج ليواصل نفالي المارم
متعدد الجبهات ، لماذا به يقع ضحية مرض داهم ، اضطرره لاجراء عملية
عاجلة في لندن ، نتحت فيها ججمته لازالة ورم ضغط على عصب ابصاره
وهدى عينه البسيري .

ولولا هذا المرض الخطير الطارئ لكان من المؤكد ان يلصب دورا
سياسياً أكبر خلال تلك السنوات الملتئمة التي سبقت قيام ثورة يوليو .
وارجح انه كان سينتشىء حزباً سياسياً يستفيد فيه من قسميته الكبيرة ،
ويحصل فيه بحرية أكبر لتحقيق مبادئه التحررية ، دليل على ذلك مبارزة
وربطة عنوا في مقال له نشره سنة ١٩٤٣ ، يقول فيها :

« .. في مصر أدوات كثيرة نعرفها جيداً ونعرف طرق علاجها ،
ولكن العلاج لن يجدى الا اذا أعدنا التربية الخلقة لمن يقومون على هذا
العلاج ، وأى نتيجة لكتابتين وكتابية غيرى في كل ذلك . الأمر لا يحتاج
إلى كتابة وإنما يحتاج إلى عمل ، يحتاج إلى تنظيم أحزاب ، وهذا ليس

من شائني كرجل قد قبل ان يفت نفسيه - الان - على نشر الثقافة في حدود قدرته . .

ومن يقول انه لن ينظم حزبا « الان » لانتشاله بنشر الثقافة ، فانه يعني انه قد يفعل ذلك في مرحلة تالية . وهو ما نعتقد ان الظروف كانت مهيأة له تماما في نفس المرحلة التي داهمه فيها ذلك المرض الخطير .

* * *

على ان الخيرة فيما اختار الله ، ولا يعلم احد اين يكمن الخير ..
فقد كان من آثار تلك النازلة الصحبة التي أصابت « مندور » ، ثم قيام ثورة يوليوبو بعدها بقليل ، ان قل اتجاهه للسياسة العملية ، والكتابة في موضوعاتها ، ويزداد اهتمامه بدراساته وكتاباته النقدية ، فعمق اتجاهاته فيها ، وبلور منهجه الخاص ، فاصبح اكبر نقادنا المعاصرین بلا منازع ، وقام بدور بارز في توجيه حياتنا الثقافية وترسيدها .

ولا يعني هذا ان « مندور » في تلك المرحلة الاخيرة قد تنكر لامكاراته السياسية الثورية ، او تخلى عنها ، بل لعل المكس هو الصحيح ..
نما اكثرا ما عالج المشكلات السياسية التي واجهت البلاد بعد قيام الثورة ، وجدنده قلمه لخدمة قضايا التحرر والاشتراكية ، وخاصة بقلمه كل المعارك الخارجية والداخلية التي واجهتها مصر خلال تلك السنوات ..
وازداد اهتمامه بمضمون العمل الادبي دون اغفال لقيمه الجمالية . يقول عن تلك المرحلة تطوره النبدي التي تلت مرحلتي النقد الجمالي والنقد الوصفي التحليلي :

« تأتي بعد ذلك المرحلة الثالثة ، وهي مرحلة النقد الايديولوجي ، وهو منهج يحدد وظيفة اجتماعية محددة للادب والفن ، ويصدر الناقد في نقه عن عقيدة ، او على الاصح عن هذا المنهج الفكري والفنى الذى يعتنقه . وقد دفعت الى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامى بالقضايا العامة وبالتوابع السياسية والاجتماعية فى حياتنا ، ثم لايمانى بالفلسفة الاشتراكية ، وازدياد ايمانى بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنا اثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان ، وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلقي الوثيقة بالريف وائله ، وطبقات شعبينا الكادحة المظلومة . »

وهكذا تحول النقد الادبي على يدى « مندور » من ظلسمات فسرو منهومه ، او تهويات نظرية ، او حذلقات بلاغية وجمالية ، لا صلة لها با الواقع الشعب ، ليصبح وسيلة نضال ودعوة للتحرر والعدالة والتقدم ..
دون اغفال للقيم الجمالية التي لا يكون الادب ادبا بدونها ..

والحق أن بذور هذه المرحلة في منهج «مندور» النتدي كانت كامنة أيضاً في مرحلتيه السابقتين .. فنقرأ له مثلاً في أحدى مقالات المرحلة الأولى ، وقد كتبها سنة ١٩٣٩ ، قوله :

« .. أما من يدعون أن الأدب بغير رسالة تضطرب بها نفوسهم فتلك أرواح خلقت خطاً كما خلق أكثر الناس بغير سبب ولا مبرر ، إلا اتلاف الحياة على من يستحق الحياة .. الأدب عندنا ترجيحه فراغ أو احتمال على العيش ، وفي هذا امتهان لحياتنا لا حد له ، وهو أن سعى إلى غالية جاءت ثابتة حقيقة .. »

ومنذ الصفحة الأولى في كتابه الأول «في الميزان الجديد» (١٩٤٤) الذي يضم كتاباته خلال تلك المرحلة نلمس بوضوح ارتباط النقد الأدبي – في نظره – بالواقع الاجتماعي ، حين يحاول مراجعة ما حققه الجيل السابق من الأباء ، ويلاحظ أن «أكبر ظواهر الاحتكاك فيما يبدو هو خضوع ذلك الجيل لضغط الهيئة الاجتماعية» ، لينتهي من ذلك إلى القول:

« إذا بقى لنا أن نعود إلى التقطاف الأسلحة التي العاشر سلبونا ، وإن تناضل دون حرية الرأي وكرامة الفكر البشري وتتنيس حقوقه غير باغين ولا معذبين .. »

وفي نقده لروايتها «نداء المجهول» لمحمود提مور و «دعاء الكروان» لطه حسين نراه لا يكتفى بالتقدير الفني والجمالي ، بل يستفهم الكثير من ملاحظاته من الواقع الحياة ، ويدعو إلى أدب يصاغ من الحياة ويعالج مشكلاتها ، بل يذهب إلى القول في مقال آخر :

« إلى هذا النوع من الأدب الذي تشيع فيه الحياة يتوجه إيمانى بحيث لا أطمئن إلى الأدب مجرد ، أدب الفكرة الذي يصدر من الأستاذ الحكيم ، فهو أدب سهل .. »

حتى دمومته إلى الشعر المهموس ، وهي من أهم منجزات تلك المرحلة الأولى ، لم تكن دعوة إلى الصدق والتخالق ، كما ذهب بعض مناوئيه ، بل كانت دعوة إلى الصدق والبعد عن التزييف والباللغات التي شوهت الكثير من شعرنا ، ولم تخل هي الأخرى من بذور اتجاهه الاجتماعي والسياسي ، مما نلمسه بوضوح في تعليقه على المقطوعة الأخيرة من قصيدة « أخي » لميخائيل نعيمية :

« .. أني أحس فيها إثارة لميتي وتحريكاً لمعانى العزة في نفسي ، ناتا لا أؤمن أن الدنيا قد خمت بنا كما خمت بموتنا ، وأنا أرفض أن أواري التراب حيا .. »

« ان في هذه النعمات ما يلهم وظيفتي ، بل انسانيتي . وهكذا
نتهي التعبدة الى هذا الدرس النبيل . والشامر بعد لم يحظ ولم يشد
بالولمنية ولا دعاته الى شيء من تلك المعانى الفخمة التي نتفق بها ،
وانما اشعرنى ببؤسى — « ولدى وطن ولا جار » ، وما ارتدى ان نمت
او تمت « غير رداء الغزى والعار . » لقد هم الشامر ان يدفننى حيا ،
نفرت هزتى وهاجت شجونى . اتنى الان اقوى نفسا وأمسى جلتبا ،
واحلى شجاعة وان كنت قد ادركت بؤسى ، بل ربما لاننى قد ادركت مدى
ذلك البؤس .. » .

ولن يعدم الدارس لرحلته الثانية — مرحلة التسد الواسعى
التحليلى — امثال هذه البنور السياسية والاجتماعية ، التى نمت وازهرت
في مرحلته الثالثة ، مرحلة النقد الأيديولوجى . وهو أمر طبيعى يؤكد
تكامل نكره وأصلته واستمراريته ، بالرغم من تجده وتطوره .

* * *

ومن أهم ما يلفت النظر في كتابات مندور السياسي نبهه في وقت
مبكر إلى أهمية الثقافة في نشر الوعي بين الجماهير ، وتوعيتها بحقوقها ،
وتكوين رأى عام توفرى يتحقق ما نصبو اليه من عدالة اجتماعية وتنمية ،
ملح في الدعوة إلى محد الأمية الأبجدية ، على أن تكون وسيلة لمحو الأمية
المتعلقة ، ونشر الثقافة الشعبية ، كما دعا إلى مكافحة أمية المتعلمين .

ومنذ عام ١٩٤١ ومندور يربط بوضوح بين كل اصلاح سبلسو
واقتاصادى مرجو وبين تضييق محو الأمية وتثقيف الجماهير . نهى مثله
« دستور الاصلاح — بؤسنا المادى » الذى نشره بمجلة « الثعلبة »
(العدد ١٤٧ ، ١٩٤١/١٠/٢١ ، من ١٢) طالب باعادة توزيع الثروة
من طريق الفرائض التصاعدية ، وتعزيز النظم التماونى في الريف ،
وتدخل الدولة لزيادة الانتاج بتشاء الشركات والمساهمة فيها ، وهو
ما اخذت به ثورة يوليو بعد ذلك ، والتي مسئولية تنفيذ هذه الاصلاحات
على عاتق الطبقة المنتقدة التي نشلت في احسان الشعب ، لأن مثل هذه
المبادئ لا بد ان تلقى اشد المقاومة من ذوى الثراء والنفوذ الفارقين
في لذاتهم الحتيرة « وأما الطبقة العدمة — وما اكتراها لسوء الحظ ! —
فقد خدر الدين الذى أنسى نهمه اعصابها ، وغشى الجهل بصائرها ،
وملا اليأس قلوبها ، نهى اعجز من ان تتصور ملاجا ، بل اعجز من ان
تぬ كل ما هي فيه من بؤس . وأى حسرة تملا النفس كلما ذكرت ان
كلامى هذا قد تعر عليه آلاف الاعين دون ان تستعين اثير هو ام فسر ،
وثلثة ارياح تلك الامة المسكينة اميون ، نماذا يرجى من هؤلاء ؟ » .

ومن هنا جاء اهتمام مندور الشديد باجهزة الثقافة الجماهيرية ، كالمسرح والسينما والاذاعة والصحينة والمجلة ، ثم التليفزيون بعد ذلك ، وحرمه على استخدامها في توعية الجماهير وايقاظها ، منذ اول مقال كتبه بعد عودته من اوروبا سنة ١٩٢٩ ، حيث يقول :

« وثمة مشكلة السينما والراديو والمجلات والجرائد ، والذى لا شك فيه ان هذه الوسائل قد احتلت في حياتنا ، بل وحياة الشعوب كلها مكانا لا يدانيه مكان الكتاب .

« والأمر في بلادنا اوضع اذ نرى الاقبال على المشاهدة والاستماع اكبر من الاقبال على القراءة ، وذلك بحكم اقل الجمود الذى يسيطر على حياة الكسالى من امثالنا اشد سبورة . والقراءة على قلتها لا تكاد تمتدى الى الكتب القوية ، بل تقتصر على الجرائد والمجلات الثقافية ، وهذه حالة مخزنة يجب التماس علاج لها ، وانا لا اشك في ان للمسألة الاقتصادية وفتر الناس دخلا في هذه الظاهرة ، ولكنى اعتقد ان هناك ما يمكن عمله من الناحية الثقافية ايضا ، وذلك بكسب الثقة الجمهور ، ثم دعوته الى القراءة ، فنبه ما يرفع القلوب ويهذب الاحساسات وينير العقول ، ويرى الخلق ، بل ننبه ما يجعل الحياة ويدركها بمللها .

« وامر السينما والمسرح والراديو والكثير من المجالات متترك بين ايد اخشى ان لا تستطيع اداء رسالتها ، بل انها لا تعرف ان لها رسالة ، وهذا اجرام في حق الشعب وحق الوطن ، ولهذا يجب ان يعنى بها النقد ، نهى وان تكون اشياء فانية علبة محدودة الاثر في تنقيف الشعوب نقاوة حقيقية ، الا انها واسعة الانتشار شديدة الفرار ، وليس من شك في انه من الواجب ان نساهم في تجميل حياة مواطنينا والدفاع عنها ، الى جانب ما نستطيع ان نكتب لانفسنا وللخواص من الناس . »

وسيرة مندور وكتاباته التالية ليست في حدتها الامر سوى تأكيد لهذا الدور الذى طالب النقد بالقيام به . مالى جوار دراساته الاكاديمية ، ومقالاته النقدية في الكتب وفي اكبر المجالات الثقافية المتخصصة ، كانت له مشاركاته وكتاباته السياسية التى سبقت الاشارة اليها ، كما كلن حريصا على الكتابة المنتظمة في اكبر الصحف شعبية وانتشارا ، كـ «الاذاعة» و «الشعب» و «الجمهورية» و «البوليس» ، بالإضافة الى احاديثه العديدة في « البرنامج الثاني » ومشاركته في العديد من البرامج الأخرى في الاذاعة والتليفزيون .

ونتيجة لادراته اللاحقة لهذه الوسائل في تنقيف الجماهير والارتفاع بمستوى وعيها واحساسها افرد لها كتابا بعنوان « الثقافة واجهزتها » ،

لعله المرجع الوحيد في مجاله ، وظل يدرس سنوات مديدة بمركز التربية الأساسية في العالم العربي برس اللبان ، كما وجهه هناء خاصية للمسرح ، فألف فيه العديد من الكتب ، وكتب مثل المقالات حرث فيها على متابعة أهم ما قدمته الفرق المسرحية في الستينيات بالنقاش والتقويم ، بما في ذلك الفرق الأقلية والمغالية والجامعية ، وكتب العديد من المقالات عن أفلام سينمائية وأوبرات ومعارض تشكيلية ، بحيث لا نكاد نجد هنا من الفنون لم يخصه مندور بجاتب من هنائته وتوجيهاته .

على هذا النحو اتسعت نظرة مندور للنقد ، فلم يعد يقتصر على تحليل النصوص في عزلة عن حياة الجماهير ومشاعلها وثقافتها ، وظل يلعن في المقال تلو المقال على ضرورة تثقيف الشعب ، ليكون منه رأى عام مستثير ، لا سبيل لتقدم البلاد بدونه ، ومن ذلك ما كتبه في أوائل عام ١٩٤٥ :

« لا يستطيع الناظر في حياتنا العامة أن يطمئن إلى وجود رأى عام بالمعنى المفهوم في بلاد الغرب ، وتلك ظاهرة ترجع فيما يلي عاملين كبيرين : أولهما اقتصادي وثانيهما ثقافي .

« ولسنا في حاجة إلى التدليل من جديد على فساد توزيع الثروة في مصر ، وتلك آنة قديمة ستنلق هذه الآلة في علاجها مشكلات كبيرة ، ولكنها ستتعالج يوماً ما . وإنما نكتفى بايصال نتائجها فيما نحن بصدده من وجود رأى عام أو عدم وجوده . وأمتنا تنقسم في جملتها إلى طبقتين : أغنياء وفقراء ، وأما الطبقة الوسطى فلا تزال في بدء تكوينها . وكبار الأغنياء بطبيعتهم قوم متوفون أنたبون يسخرون من الاهتمام بالمسائل العامة التي لا تعنيهم إلا فيما يمس مصالحهم المباشرة . وإن الرأي العام تشغله مشكلات العيش ومشكلاته حتى لا ترك لهم فراغاً لتفكير المبدى في الأمور العامة ، والنفر ينال من قوة نفوذهم فلا يستطيعون أن ينحرروا من إرادة الأغنياء ، وعندما يكون المرء في تبضة فيء ، وال الحاجة إلى الكاف من العيش تلاحظه ، كيف تريد أن يكون حر الرأي ؟ .. »

على هذا النحو امترجت تضايا الثقافة بالسياسة والاقتصاد والنقد الأدبي والفنى في حياة مندور وكتاباته شأن كل مثقف ثورى عميق الثقافة ملتزم بالولاية لشعبه ، حريص على تقدمه والانتصار لفلاحية ابنائه ، وهو نحن بعد مرور عشرين عاماً على وفاته ما زلنا نجد الكثير عنده لنتعلم وندعو إلى تطبيقه ، لأننا لم نول بعد قضية الثقافة الجماهيرية ما هي جديرة به من هناء وعمل جاد شاق منظم ، ولم ندرك بعد أهمية الثقافة في نهضتنا وتنتمينا .

ذكريات عن مندور

نعمان عاشور

عرفت الدكتور مندور معرفة التلميذ للأستاذ معدّ كان يدرس ^{لنا} مادة الترجمة من الانجليزية الى العربية في كلية الآداب عام ١٩٤٠-١٩٤١، اي منذ خمسة وأربعين سنة . قطعنا معظم العام في ترجمة «مرنیہ جرأی» وهي من روائع الشعر الانجليزى .. وكان مندور رحمة الله تذلل مدّ من بعثته في فرنسا لا يحمل دكتوراه في الأدب .. وهي الدكتوراه الذي حصل عليه هنا من مصر عن «تيارات النقد العربي في القرن الرابع المجري» باشراف استاذه احمد أمين . عاد مندور من فرنسا هو وعدد كبير من شباب البعثات بعد أن حال قيام الحرب العالمية الثانية بينهم وبين استكمال دراساتهم هناك - انكر منهم الدكتور على حافظ والدكتور شعيره والدكتور محمد القصاص .. وبسبب عودتهم الاصرارية المفاجئة هذه كانوا أقرب إلى أن يكونوا طلبة أكثر منهم استاذة - ولذلك سرعان ما نمت الصداقة بيننا وبينهم في قاعات الدرس واتصلت وتوأمبت خارجها فيما قدر لهم سكانه في الجizza والدقى وما حول جامعة نواد (جامعة القاهرة حاليا) .. وقد استعرضى على الدكتور مه حسين وكان أيامها عميدا لكلية الآداب أن يعينهم على درجات مكانتوا يتراضون أجورهم بالحصة .. وساعد هذا الوضع على زيادة القربي وارتباطنا بهم كطلبة . وأصبحوا يشكلون ظاهرة جديدة في الحياة الجامعية أيامها .. يجلسون معنا في نفس المقهى ونحن تلاميذهم ويأكلون معنا في عشاءهم سندوتشات الفول والطعمية وينشفلون مثنا بنفس اهتماماتنا الأدبية وهم جلوس معنا على قهوة عبد الله .. ويصبح الصباح يدخلون علينا قاعات المحاضرات استاذة نحبهم بقدر ما نحترمهم . ولذلك لم تكن حصصهم تختلف عن جلساتنا معهم في قهوة عبد الله .. وكان ابرز ما اهتمناه منهم غير ازالة هذا الحاجز الوهمي بين الأستاذ وتلميذه ما كانوا يحملونه من أفكار متحركة تدفعنا إلى منطلقات فكرية بعيدة عن الاتحسار العقلى الذي تفرضه طبيعة الدراسة الأكademie .

وجاءت معرفتي بالمرحوم الدكتور مندور في هذا الإطار .. وإنكر أول واقعة احتكاك بيني وبينه إذ كان يترجم لنا أحد أبيات الشعر من

مرئية جرای ماذا بى اقنه وسط الدرس واكمم له بقية البيت الذى يترجمه وكلئى احاول ان انانسه .. وتركتى اتكلم ثم قال مندور ساخرا — «اتعد يا صالح .. الترجمة غلط .. احنا هنا متش فى القهوة .. ناهم .. اذا عملت كده تائى حالخرجك بره .. » .

وجلست وانا فى شدة الخجل من نفسى نلما انتهى الدرس استبقانى .. لكن الغريب انه لم يعاتبنى بل طلب الى ان « ابطل شقاوة » نلما التقينا على قهوة عبد الله فى المساء راح يحكى الواقعه للجالسين وهو يضحك من تصرفى — وكانت هذه هي البداية ..

بعدها — اخذنا تردد عليه فى شقته بالدقى وكانت مليئة بالكتب والمراجع المبعثرة على ارضيتها وغرنها الضيغة .. وكان يحلو له ان يصف نفسه في هذه الايام بأنه بوهيمى وكان يعتبرنى بوهيميا مثله لأننى لا استطيع ان اسكت على شيء اراه وهو ايضا لا يمز به شيء الا ويطلق عليه . والصنة غير دقبيته لأن سببها أصلا كان عندي يمكن ان يكون نوعا من « الطقائية » متصلة في تصرفه وتصرف من اثر البيئة الريفية التي نشأنا في أحضانها متربته تربة من بلدتنا . وقد ظل مندور حتى نهاية عمره يتميز بهذه الطقائية حتى في طريقة كلامه ولوجهه التي يجعلك لا تصدق ان هذا الرجل عاش أكثر من تسعين اعوام في باريس ولندن .. وانما جاء توا الى القاهرة من كفر مندور ..

* * *

شيء آخر انكره ولا أنساه من ذكريات تلك الفترة . كانت الجامعة ايامها مليئة بالدعوات السياسية والذكورية العديدة ومن بين جماعاتها المقاشرة .. جماعة كانت تسمى نفسها « «الخبز والحرية» ». وقد تعود اعضاؤها أن يوزعوا على طلبة مختلف الكليات ما يصدرونها من مطبوعات لكسبيهم الى جانبهم .. وصادف ان وقع في يدى أحد كتاباتهم ويتضمن مبادىء الجماعة نلما اطلعت مندور عليه .. استغرب لوجود مثل هذه الدعوات لأنها سائدة في فرنسا وعلى نفس الصورة اعنى أنها تدمع الى نفس هذه المبادىء .. واخذ مني الكتب ليقرأ .. بعدها بليام ونحن جلوس على قهوة عبد الله سلطنه عن الكتب مانطلق يشرح لنا اصل هذه الدعوات وحقيقةها وهى أنها كلها أساسها الماركسيه وهذه الجماعة تمثل الجناح التروتسكى .. كانت هذه هي المرة الاولى التي اسمع بها عن هذه الأشياء .. ومن بعدها تحولت كل احاديثنا من الأدب الى السياسة .. وبدأت اتعرف على الشيوعية والاشتراكية من خلال ماقاتت تبپس به المكتبات من مطبوعات وما ينشر من كتب توزعها مكاتب دعايات

الحلفاء عن الاتحاد السوفييتي وعلى رأسها المركز الثقافي الأميركي الذي كان ينشر العديد من المطبوعات عن الماركسية واللينينية والاستalinية .. فلما انتهت سنوات الحرب كان كل جيلنا يستغل بالسياسة ويتطلع بالاشتراكية والتياريات اليسارية التي سادت هيمنتنا في هذه الفترة ولم يكن عجيباً أن يتحول مندور من الأدب إلى السياسة . وبعد كتابه الشهير *اللماح* «في الميزان الجديد» وقدم فيه شعراء المهرج اذا به يرأس تحرير جريدة الوفد اليومية السياسية «صوت الأمة» ويقف هو والمرحوم الدكتور عزيز فهمي على رأس الجناح اليساري في الوفد والذي كانت تمثيله «الطبعة الوفدية» .. والحق أن صلتني بمندور لم تقطع طوال تلك الفترة .. وكان هو أول من نصحتني بالكتابة في الصحف نتيجة متابعته لكتاباتي في المجالات الأدبية .. ماشتغلت معه في صوت الأمة وكان ينشر لي في صاحتها الأخيرة ما أتوم بكتابته من التصريح وما أتوم بترجمته من الروايات العالمية ومنها «الخبز والنبيذ» لسيلواني الإيطالي و «كل شيء هادئ في الميدان الغربي» لاريック ماريا ريمارك الألماني و «عنابيد الفوضى» لشناينيك الأميركي والمزيد من تصريح ملك راج إنجل المندى ووليم ساروبيان الأرمني الأصل وغيرهم من الكتاب العالميين البارزين في تلك الفترة . وكان يعترض بما ترجمته لأنه يعتبره من ثمار جهده في ترسيمه لسادة الترجمة وأنا ثميذه في كلية الأداب .

وصنة أخرى من صفات مندور لا ينوثنى تسجيلها في هذه الذكريات عنه .. كل مندور اذا كتب مقالاً في أي موضوع لا يبعث به الى المطبعة لنشره الا اذا قرأه للجالسين معه متبعاً في حرص بالغ تحفظاتهم عليه . وقد ظل على هذه العادة طوال عمره .. بل كان دائماً ما يبحث عن مستمع لتلله قبل أن ينشره ..

* * *

وننتقل الى الجانب الآخر من مندور كنادق من أبرز القادة الذين عرفتهم حياتنا الأدبية .. بعد اغلاق جريدة «الوفد المصري» التي كان يرأس تحريرها بعد اغلاق «صوت الأمة» حاول مندور ان يستغل بالمحاماة .. وانتفع مكتباً بالفعل . ولكنه لم يستطع أن يوفق في هذه المهنة نعماً الى الكتابة الأدبية نلقيداً .. ومع أنه كان من أوائل المؤيدين لنورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .. الا أنه اعتبر مغضوباً عليه لأنه من رجالات الأحزاب الائتية .. واستبعد لنترة طويلة من الكلبة المحكمة .. فمكث على النقد الأدبي واستطاع أن ييرز سريعاً في هذا المجال بحكم تلقافته الواسعة وتخصصه ودراساته .. فلما ظهرت حركة الستينات في

المسرح كان من أسبق الفناد واقتصرت دراية وارهفهم فكرا في متابعته لها وحمل رأية الدفاع عنها وعن كتابها وعن مدارسها وتيلاراتها الفنية . ووقف يذود عن الواقعية وحمل رأية الدفاع عن الأدب الهدف والمسرح الملتزم خاصة كتبه أساسه المضمن الاجتماعي في مواجهة مزاعم « الفن للفن » وكتب في ذلك الكثير من المقالات وآخر المديد من الكتب والدراسات التي استظللت بها الحركة المسرحية في السنتين منذ بداية ظهورها .. وقد اهلته مكانته لأن يرأس قسم الدراسات الفنية في المعهد العالي للفنون المسرحية ..

والحديث عن مندور يطول .. ويُطْلَوْ .. وتحاج دراستنا لعمله ومنجزاته الى اكثر من كتاب ونهايب بالدارسين والباحثين من النقاد ان لا يحرموا المكتبة العربية من دراسات متoscعة لتراث مندور العريض الشامخ المتشعب في مجال الابداع النعدي الفذا .. والنكر السياسي الثاقب ..

وأخذكم الى بعض الذكريات المتراءة من مندور ناتدا مسرحها . في ندوة بالبرنامج الثاني بعد عرض مسرحيتي « الناس اللي فوق » ملم ١٩٥٧ .. اشتراك فيها مندور مع الزميل الصديق الفريد فرج .. قال الفريد اتنى شدید التاثر في هذه المسرحية بالكثر من الحيل الكوميدية لمسرح الريحانى .. فلما حاولت الاجابة بالتعليق عليه اسكنى مندور .. « لا تتكلم فلنت اخيب من ان يدانع عن اعماله » موضحا ان ليس من مهمة الفنان الخالق ان ينسرك ما كتب لانه آخر من يدرك حقيقة وقيمة ابداعه .. وانبى للرد على الفريد معتبرا انه يتهمني اتهاما جائزا لان هذه المسرحية بالذات . تعتبر كوميديا ناضجة منسوجة نسجا دراميا نقبا وهي اعمق وائق من « الناس اللي تحت » .. وكان هذا هو رأيى الذى لا زلت اردد حتى الآن .. وأضاف ان هذه المسرحية بالذات تعبر عن حقيقة موهبتي الكوميدية اكثر من اي شيء آخر وهي موهبة كوميدية غير مسبوقة .. ولما خرجنا من الندوة راح يشرح لي وللفريد مبررات حكمه فقال ان مائتها من كوميديا لا يعتمد على الصنعة وانما يعتمد على طبيعى لانى كما وصفنى « ولد كوميدى بطبيعه » ونصح الفريد ان يبعد قراءة المسرحية لأن العبرة بالنفس .. وقد يكون العرض نفسه هو الذى اوحي اليه بهذا الارتباط الذى حاول ان يربط فيه بينى وبين الريحانى .. لأن كوميديا الريحانى كوميديا العرض وليس كوميديا النفس المكتوب ..

في العام التالي مباشرة كتبت مسرحيتي « سيمبا اونطه » ماتبرى مندور من بين النقاد ليصنفها بأنها تنتمي الى ما سماه مسرح « الاوتشرك » ومعناه « الريبورتاج الدرامي » وقرر تدريسها على طلبة المعهد العملى

للفنون المسرحية وجمل من « الاوتشرك » هذا مذهب يمكنه تطبيقه على بقية مسرحياتي الأخرى .. ولكن عارضته بأكثر من مقال .. وكانت أظن أنه سيفضي ماذا به يرشحني لتدريس « من كتابة المسرحية » بالمعهد لكن أثرح للطلبة كيف أكتب مسرحياتي .. وطبعي أن تنصب كل حاضراتي على استئناف نكارة « الاوتشرك » هذه بعد أن غرسها مندور في أنفاسهم .. ولم يعاتبني على معارضتي له .. بل قال للطلبة وهو يتبع حاضراتي .. معتقا على استئناري لنظريته عن الاوتشرك .. المهم أنه استطاع أن ينقل تجربته بواقعية ومصدق .

كان مندور يحتفي بكل صاحب موهبة يتصلدى لنتقد أمثاله ولم يكن يتعالى على أى كاتب مبدع حتى ولو كان من تلاميذه .. وهو في هذا يرتفع غالباً متميزاً عن العديد من النقاد .. فهو يقبل على العمل الفني الذي ينقدر بحب واعتزاز وبدون استثنائية فارغة أو عقد ثانية مترسبة أو رأى مسبق .. ذلك أنه كان دائماً كاقد موضوع النظرة صادق الحكم بما جلب عليه من ثلثائية صافية .. ولست أنسى يوم كتبت « أوبيريت شلبية » الذي حولته بعد ذلك إلى مسرحية « وابور الطحين » كيف وقف مندور يدافع عن الأوبيريت ويطالب باخراجها وعرضها .. وبلغ به الحماس للأوبيريت إلى حد دعوته للعشاء في بيته ليطلعنى على قيمتها الفنية من واقع تقريره الذي كتبه عنه وبقية تقارير لجنة القراء التي أقرته بالإجماع وكل ذلك حتى لا أغضب او انوقف عن متابعة الكتابة للمسرح كما قررت أيامها من شدة الاحتياط الذي اوقعوني فيه .. كان مندور يرى دائماً أن مهمة الناقد يجب الا تقتصر على مجرد ما يبتليه من اهتمام او رعاية لصاحب الموهبة وإنما يجب ان يتتكل بحراسة الموهبة حتى من صاحبها نفسه .

رحم الله مندور لكل ما بذله من جهد في خدمة حياتنا الثقافية ولكن ما ابنته وخلفه من قيم نكرية وأخلاقية في تراثه العريض الشامخ الذي يجب الا يدركه النسيان .

مندور ثوريًا ..

أحمد محمد عطية

في السياسة والثقافة والأدب ، كان الدكتور محمد مندور التوري الرائد الذي يمزج بين الفكر والسلوك ، وبين مفاهيم النضال من أجل الاستقلال الوطني والديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية . وكان واعياً باهمية جمالية الشكل الأدبي بقدر حرصه على المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي . وفي نصاته ، كما في حياته ، كان شجاعاً صلباً لا يعرف التنازلات والتسويفات واتصاف الط رسول ، فلم يخضعه الترهيب أو الترغيب . فقد كان ثورياً بكل معانٍ الكلمة .

نقد وضع في صدر جريدة « الوفد المصري » ، التي ترأس تحريرها ، شعاراتاً جديداً وغريباً على حزب الوفد ، هو : « استقلال وادي النيل – الديمقراطية السياسية – العدالة الاجتماعية » . وأخذ يعمق لدى الجماهير المضمون الاجتماعي للثورة المرتقبة منذ الأربعينيات ، قائلاً : « قضية العدالة الاجتماعية تكاد تقتاً العين ، فبوس الشعب ضارب اطنابه ، والتفاوت بين الفقر والغني في هذه البلاد قد بلغ حداً لا يطاق ، حتى لا يصبح من المألوف أن تشهد كل يوم وقاحة الثراء وذل الفقر في كل مكان ، والأمور بيد الطبقة الثرية الجشعة .. لابد من أن يأتي يوم يمل العبد استعباده ، والفقير ذله ، لابد أن يأتي يوم يفطن فيه فاقد الوعي إلى حقه ، وضعيف العزيمة إلى قوته ، وعندئذ سيرضخ من لا ضمير له ، وتنكسر حدة من لا يعرف غير الجشع ، ويتحطم استبداد من ألف الاستبداد .. ان باللنفوس ظماً إلى الحرية والعدل ، فاما رى ، واما احتراق .. (1) وظل ينادي الدليل والفالح والموظف والمنتف ، ويوقظ فيهم روح الثورة ضد النظام باسره ، مما جعله يمثل خطورة على قيادات حزب الوفد ، ودفع الباشوات الذين يتولون قيادة الحزب إلى محاربته ومحاولة فض الشباب اليساري المثقف من حوله . وقد أنسى مقيدنا بهذه

(1) جريدة « الوفد المصري » ، ٢٤ ديسمبر ١٩٤٥ .

الاتوال الى كل من رهاء التقاش^(٢) وفؤاد فوار^(٣) . وقد اهله نضاله الثورى الشجاع لينوز بعضاوية مجلس النواب سنة ١٩٥٠ عن دائرة السكافكيني بأغلبية ضخمة ، وليواصل كفاحه حتى رضخت حكومة الوفد لطلاب الجماهير والفت معايدة ١٩٣٦ الاستعمارية .

وكان مندور قد استطاعه وقاد ثورة الجماهير ، على صفحات جريدة « الوفد المصرى » ، في مطالبها لحكومة التنازلى بالفاء معايدة ١٩٣٦ ، نارسلت تلك الحكومة بمذكرة سرية في ٢٠ ديسمبر ١٩٤٥ بداتها بعبارات الذل والخضوع لبريطانيا ، وقالت : « امام هبة الشعب المصرى عن بكرة أبيه ورغبتة الحارة في ان يرى علاقاته ببريطانيا العظيم مستقرة على أساس من التحالف والمداقة الخالصة من شوائب ريب الماضي والطليقة من اسر مبادىء قد انقضى زمانها ، تعرّب الحكومة المصرية عن ثقتها بأن خطيتها ستشاركتها في هذا الرأى ، وان الحكومة البريطانية مستعنى بتحديد موعد قريب لكي يشخص وفدى مصرى الى لندن للمناوشة معها في اعادة النظر في معايدة ١٩٣٦ .. » وبعد مضى اكثر من شهر على تقديم تلك المذكرة الى الحكومة البريطانية ، جاء الرد « البريطاني عليهما في ٢٦ يناير ١٩٤٦ بمثابة صفة لحكومة مصرية يقوله « ان المبادئ الأساسية التي قامت عليها المعايدة المصرية الانجليزية سنة ١٩٣٦ سلبية في جوهرها . وان سياسة حكومة جلالة الملك ان تدعم بروح من المراحة والود والتعاون الوثيق الذي حققته مصر ومجموعة الامم البريطانية والأمبراطورية في اثناء الحرب ، وهو ما نوهت به المذكرة المصرية ، وان نقييم هذا التعاون على أساس المشاركة الكاملة بين ندين للدفاع عن مصالحهما .. »^(٤)

وعندما اذيت المذكرة المصرية المتهانة المتخاذلة والرد البريطاني عليها ، هلاجم مندور التخاذل مهاجمة قوية . وقاد حملة عنيفة لحمل الحكومة المصرية على عرض قضية الاستقلال على مجلس الأمن في منارة دولية مواثية نتيجة لاصرار الاتحاد السوفييتي على عدم الجلاء عن جنوب ايران الا بعد جلاء القوات الأجنبية عن الشرق الأوسط ، قائلا : « لماذا تنتظر هذه الحكومة بعد أن اتفتح موقد انجلترا على هذا النحو لكي تبسيط تضييقنا امام الجمعية العمومية وألم مجلس الأمن .. »^(٥) .

(٢) مجلة « الأدب » ، ديسمبر ١٩٦٦ .

(٣) مجلة « المجلة » ، فبراير ١٩٦٥ .

(٤) لـ اعقاب الثورة ٢ ، تعبى الرحمن الرافعى .

(٥) جريدة « الوفد المصرى » ، عدد ١٦ يناير ١٩٦٦ .

وهاود مندور هجومه ضد الحكومة عندما أطلق عبد الحميد بدوى ، وزير الخارجية المصرية ورئيس الوند المصرى لدى الأمم المتحدة في ذلك العين ، بتصرير غريب إلى وكالة الانباء العربية اسمها البريطانية فعلا - بيان مجلس الامن غير مختص في نظر قضية مصر وسائر البلاد العربية . وقللت قيادة الجاھير لهذا الموقف الغريب . واندلعت المظاهرات الفاضبة وصودرت صحيفة مندور التي كان يحررها كلها تقريبا ، ووقع حادث « كوبرى عباس » الذى ابتلى فيه النيل المترات من شباب الوطن ، المتف الواعى بقضيته ، وهب مظاهرات القوى الجديدة للطلبة والعمال ، ناطاحت بحكومة التتراشى ، وجاءت حكومة اعتن رجمية وارهابا هي حكومة اسماعيل صدقى ، واستقبله مندور بمقال عنيد هاجمه فيه وهاجم الراسمالية المصرية ، وما جاء فيه ان « ... مصر بالاعتراف الجميع من اشد بلاد الارض حاجة الى « حقق شوء من العدالة الاجتماعية بين سكانها وهى لهذا كانت تنتظر الا يلى امورها رجل عرف بتنظره الرجمى نتيجة لاتساع مصالحة الخاصة وهو رئيس لاتحاد الصناعات في مصر ، المسسيطر على حيتنا الصناعية كلها تقريبا ، وقد بلغ الامر أن حاول غير مرة في البرلمان نفسه اتخاذ الشعور الوطنى وسبلة لازهاق المستهلكين من ابراد الشعب لصلحة المنتجين من أصحاب الصناعات .. كما اعترض غير مرأ على انصاف الموظفين وانصاف العمال ، وناهض كل مشروع شعبى يرمى إلى علاج ادواء هذا الشعب المزمنة ، من فقر ومرض وجهل .. ولهذا اعتبرت الامة المصرية تولية صدقى باشأ للوزارة ايضا نكسة اجتماعية لاشك فيها (١) . ثم ومنه بلئه رئيس « وزارة استبدادية رجمية راسمالية .. لا يخطر بباله على الاطلاق ان في مصر الا ان الى جانب مشكلة الانتاج وعدم استغلال جميع مصادر الثروة في البلاد . مشكلة اخرى لا تقل خطورة هي مشكلة التوزيع ، توزيع الثروة ، وما فى هذا التوزيع من ظلم فادح يجب ان يزول ، وسيزول اراد صدقى او لم يرد ، لأن الله يلبى الظلم ، ولأن الشعب قد مل الظلم ، ولأن وقاحة الغنى لم تعد تحتمل الى حوار ذل الفقر في هذا البلد اليائس المنكود (٢) .

(١) جريدة «الوفد المصري»، عدد ١٧ فبراير ١٩٤٦.

(٢) جريدة «الوفد المصري»، عدد ١٩ فبراير ١٩٦٦.

لا يقف اذها عند قضية الوطن الراكرة المعللة ، بل يمتد الى «صالح الناس واقواتهم وهي التي تعضم كل يوم باتيابها السامة»^(٨) .

وشن مندور حملة عنيفة ، على صدر صحيفة «صوت الامة» ، ضد المعاهدة الاستعمارية المزمع توقيعها والمعروفة باسم معاهدة «صدقى - بيفن» ، فكتب تحت عنوان مثير في صدر الصحيفة : «لا تنسوا ايها المصريون : ان تحطيم مشروع صدقى - بيفن هو هدف جهادكم» يقول : «لا نزال عند رأينا الذى كشفنا به المستار عما يدور لقضية الوطن منذ اكثر من خمسة عشر يوما .. وهى ان الحكومة المصرية ليست جادة في اختصار الانجليز وانها هي وغيرها من رجال العهد القائم لا يتزدرون الا بين امرؤن هما العودة الى المفاوضة في مصر او العودة الى المفاوضة بعد وساطة مجلس الامن وايصالاته .. ويناء على ذلك لا ينبع اطلاقا ان يطمئن احد الى التقرائى بائنا عندما ينبع انه سيذهب حتما الى مجلس الامن» ، وذلك لأن المهم ليس الذهاب الى هذا المجلس ، وانما المهم هو ان يعلن التقرائى بائنا اختقامه للانجليز من اجل وطنه وان يتخذ الخطوات التي تدل على انه جاد في هذه الخصومة ، وذلك بان يقرر رسميا الفاء معاهدة ١٩٣٦ واتفاقية ١٨٩٩ وان يصرح بأنه لن يقبل العودة الى المفاوضة التي اوصى بها مجلس الامن وذلك لانه يرفض مبدأ التحالف العسكري وبدا الدفاع المشترك ومجلس الدفاع ويصر على ان تخرج مصر من حظيرة بريطانيا وان تسترد سيادتها كاملة غير منقوصة حرمة غير مقيدة .. وانه بعبارة موجزة يرفض مشروع صدقى بيفن^(٩) .

وقد ظل مندور دائما مثال الثورى المناضل الحر الشجاع الذى لا يكل ولا يرهبه حديد الرجمية ونارها ، اذا سجن ، يواصل كتاباته الثائرة من خلف القضبان ، حتى اعتقله صدقى مع المئات من الصحفيين والكتاب والشباب الوطنى في حملته المسورة المشهورة تحت ستار محاربة الشيوعية ، وراح يلصق الشيوعية بكل وطني ليتكل بالاحرار .. واوحي صدقى الى جريدة «أخبار اليوم» ، جريدة السrai الملكى وقتئذ ، لتشن حملة مسمومة لتشويه كفاحه الوطنى لدى الجماهير ، وتلطيخ صورته بأنه عميل للكومنtern عندما نشرت بعنوان كبير احمر : «القبض على الدكتور محمد مندور الواسطة بين الوفد والكومنtern» ، وذلك بعد رفضه اي اغراء مادى واصراره على موقفه الثورى الصلب رغم عرض حكومة صدقى عليه ان يقبل وظيفة سفير مصر في سويسرا ، وقال

(٨) جريدة «صوت الامة» ، عدد ١١ يناير ١٩٤٧ .

(٩) جريدة «صوت الامة» ، عدد اول مارس ١٩٤٧ .

لعبد الرحمن البيلى وزير مالية صدقى : « انى افضل الانتحار على مثل هذه الخيانة الوطنية » (١٠) . وتحدث مندور عن هذا الاضطهاد بشجاعة . « ... فیاللّعجّب ! رئيس جمهورية سوريا ينذر بثورة دامية اذا لم يخرج الفرنسيون من بلاده ويعلن سخطة على العالم وعلى الحياة هو وشعبه اذا لم يصل الى الحرية الشريفة العزيزة ، ومحمد مندور يكتب مقالا يستذكر فيه الاعتداء على الناس ويدعو مواطنه الى ان يظهروا شعورهم الوطنى على نحو جدى بالاضراب يوما واحدا اضرابا سلميا فيشكوه الى النيابة رئيس الوزارة المصرية وتريد النيابة ان ترج به في السجن ولا تطلق سراحه الا بكافلة مالية قدرها خمسون جنيها كاته مجرم يتحمل هربه ! » (١١)

فبالاضافة الى دراسته الرائدة « للنقد المنهجى عند العرب » ، النصال الذى يستحق وحده دراسة كبيرة تحيط به ولا يتسع لها المجال ؛ اما نضاله او جهاده الأدبى، كما اسمته بحق زوجته الشاعرة ملك عبد العزيز فى تقديمها للطبعة الثالثة من كتابه « نماذج بشرية » ، فيتمثل فى كتبه : « نماذج بشرية » ، « الأدب ومذاهبه » ، و « في الميزان الجديد » .

فبالاضافة الى دراسته الرائدة « النقد المنهجى عند العرب » ، تقدم مندور كتابه « نماذج بشرية » الذى وصف بأنه « أقرب كتبه الى قلبه » ، وذلك بالإضافة الى دراساته المسرحية وترجماته العديدة لآلهات الكتب الأوروبية ومقدماته النقدية لعشرات الكتب المترجمة والمؤلفة .

ففي رحلة ممتعة طاف بنا الدكتور محمد مندور بالشخصيات الأدبية التى عاشت وكتب لها الخلود في الاعمال الأدبية العالمية ، من « جفروش » فيكتور هوجو ، إلى « دون كيشوت » سرفيس ، و « الملك لير » الشكسبير و « روبنسون كروزو » لدانيل فو ، و « عبيط » نستوييفسكي ٠٠ رحلة طابعها التعمق ومحاكاة الفن الأدبي ، وآئماء الشخصية الأدبية التي ابدعها الأديب ، وأبراز المضمون الاجتماعي لكل شخصية من النماذج البشرية التي تعرض لها الكتاب بالنقد والدرس والتخيص والفهم العميق ، مما جعل عمله النقدي ابداعاً أدبياً جديداً .

واذا كان مندور قد تابع الشخصيات الأدبية البارزة وقدم دراسة ممتازة امترز فيها التاريخ بالنقض بالدراسة الأدبية ، فإنه اضاف ايضا رؤيته الاجتماعية وایمانه الدائم بدور النقد والادب في ابراز المضمون

(١٠) مجلة « المجلة » ، العدد ٩٨ ، فبراير ١٩٦٥ .

(١١) جريدة « الوفد المصرى » عدد ٥ نوفمبر ١٩٤٥ .

الاجتماعي للعمل الأدبي والتعاطف مع مشارك الجماهير ومعايشتها وأظهارها في شجاعة مهما كان موضوع الدراسة يمت بصلات وثيقى الى احداث الماضي الصحيح ، ذلك لانه يومئ من خلال بحث الماضي الى الحاضر ، في دراسة استقراء شمولية للعمل الأدبي وصاحبـه ، والواقع التاريخي والابعاد الاجتماعية ، وفهمـه وتفاعلـه بالنموذج الذى يعرضـه . وهـى دراسة نقدية تدعـو الى الامل والى الثقة والى القوة والى المقاومة والى الجهاد .. وفي هذا نتفق مع زوجته وكاتبـته وموضع سره الشاعرة ملك عبد العزيز ، في تقديمـها للطبعة الثالثة من كتاب « نماذج بشرية » اذ تقول : « وهو يدعـو الى الجهاد ، الجهاد الذى لا يعرف اليأس مهما لاقـى من اخـلاق » (١٢) .

فـعندما يتحدث عن « فيـجارو » الذى قدمـه « بومارشـيه » في مسرحياته « حـلـاق اثـبـيلـية » و « زـواـج فيـجارـو » و « الـامـ الجـلـانـية » ، نـجـده يـحدـثـنا حـديثـا يـلـائـمـ طـبـيعـةـ شـعبـنـاـ العـربـىـ فـيـ مصرـ ، السـاخـرـةـ ، نـالـسـخـرـيـةـ اـحـدـ اـسـلـحـةـ شـعبـنـاـ الـحـادـةـ فـيـ موـاجـهـةـ الـظـلـمـ .. وـهـوـ هـنـاـ يـقـيمـهاـ وـيـعـتـبـرـهاـ اـحـدـ طـرـقـ المـقاـوـمـةـ الشـعـبـيـةـ ، وـ « سـخـرـيـةـ فيـجارـوـ » اـذـنـ لـيـسـ دـلـيـلـ جـفـافـ فـيـ نـفـسـهـ ، وـانـماـ هـىـ اـنـتـقـالـ مـرـ منـ نـظـامـ بـلـغـ مـنـ فـسـادـهـ اـنـ كـانـ الشـعـبـ يـسـعـىـ اـلـىـ هـدـمـهـ دـوـنـ اـنـ يـفـكـرـ فـيـمـاـ يـرـيدـ انـ يـقـيمـ عـلـىـ اـنـقـاصـهـ مـنـ نـظـامـ ، وـعـنـدـمـاـ يـلـجـمـ الـظـلـمـ الـسـنـةـ الرـجـالـ لـاـ يـجـدـ ذـوـ الـأـبـاءـ مـنـهـ سـبـبـاـ غـيرـ تـلـكـ السـخـرـيـةـ التـىـ لـاـ تـعـرـفـ سـلـاحـاـ اـمـضـىـ مـنـهـاـ بـيـنـ اـيـدىـ الشـخـصـيـاتـ الـقـوـيـةـ » (١٣) . بلـ انـ المـقـطـفـاتـ التـىـ يـنـتـقـيمـهاـ الدـكـتـورـ منـدـروـ تـسـتـهـدـفـ التـوـرـةـ ضـدـ الـبـورـجـواـزـيـةـ الـكـبـيـرـةـ وـالـإـقـطـاعـ وـالـأـمـرـاءـ وـالـمـلـكـ ذـاـتـهـ ، الـذـيـنـ أـسـبـاحـوـ شـرـفـ الـبـسـطـاءـ : « وـكـانـتـ الـوـقـاـحةـ فـيـ ذـلـكـ الـحـينـ قـدـ بـلـفـتـ بـالـاشـرـافـ مـبـلـغاـ ماـ كـانـ فيـجارـوـ لـيـسـطـبـعـ مـعـهـ صـبراـ : كـانـواـ يـدـعـونـ لـاـنـفـسـهـمـ حقـ قـضـاءـ اوـلـ لـيـلـةـ مـعـ عـرـائـسـ اـتـبـاعـهـ .. » (١٤) الـيـسـ هذاـ مـاـ كـانـ يـرـتكـبـهـ الـمـلـكـ فـارـوقـ فـيـ بـلـادـنـاـ ؟ـ وـ « لاـ . لاـ يـاسـيـدـىـ الـكـونـتـ ، الـأـنـكـ سـيـدـ كـبـيرـ تـحـسـبـ اـنـكـ عـبـرـيـةـ مـذـهـةـ ؟ـ الـمـولـدـ وـالـثـرـاءـ وـالـوـجـاهـةـ الـاجـتمـاعـيـةـ . كلـ هـذـاـ يـغـرـىـ بـالـكـبـرـيـاءـ ، وـلـكـ مـاـذـاـ فـعـلتـ لـتـنـالـ كـلـ تـلـكـ الـخـيـراتـ ؟ـ لـقـدـ قـاسـيـتـ آـلـمـ الـوـلـادـةـ الـيـسـ ذـلـكـ كـلـ مـاـ فـعـلتـ ؟ـ وـلـمـاـ اـنـاـ فـيـاوـيلـ الـقـضـاءـ فـيـمـاـ فـعـلـ بـيـ !ـ » (صـ ٥ـ١ـ) .

انـهـاـ مـقـطـفـاتـ اـخـتـرـتـ بـعـنـيـةـ فـائـةـ ، وـايـمانـ وـأـضـحـ بـقـضـالـيـاـ الجـماـهـيرـ ، وـبـالـاشـتـراـكـهـ لـيـصـلـ بـنـاـ اـلـىـ صـرـخـتـهـ الـقـوـيـةـ قـائـلاـ : « فيـجارـوـ

(١٢) نـمـالـجـ بـشـرـيـةـ ، صـ ٢ـ٠ـ .

(١٣) المـصـدرـ السـابـقـ ، صـ ٤ـ٤ـ .

(١٤) المـصـدرـ السـابـقـ ، صـ ٤ـ٨ـ .

روح خالدة لأنها كقوى الطبيعة التي لا تدفع . فيجaro من روح الله لأنه رمز الشعب ، ذلك الشعب الخامل الذي المضوم الحق ، ذلك الشعب الذي لا يريد أن يستجدى أحدا ، وإنما يطالب بحقوق لابد أن ينالها يوما ما، ذلك الشعب الذي يشكو من نظام فاسد لابد أن يقيم على انفاسه نظاماً أصلح » . (ص ٥٣) البيت هذه بالضبط قضية شعبنا ، وب بهذه القوة وبهذا النسج يستحقنا مندور على الثورة ضد النظام الفاسد ، بوعى الثورى يرى الحل العلمي الثورى الحق فى هدم « النظام الفاسد » واقامة « نظام أصلح » . . لا نزعات اصلاحية ولا ترميم لواجهة النظام الاقطاعى الرأسمالى الاستعماري المتهاك .

و « جفروش » طفل فكتور هوجو في المؤسأء ، الطفل المشرد البائس الذى قامت الثورة من أجله ومن أجل أمثاله في فرنسا فensi آلامه وراح يتغنى بنشيد الثورة « بالرسيليز ، مع المتفين » ، ويعلن في اصرار : « لا عليكم ! ان برجلى يسرى الماشيدا ، ولقد قسا بي الروماتيزم ، ولكنى سرور ايها المواطنين ، وما على الاعيان الا ان يستوثقوا من مواضع اقدامهم . من هم افراد الشعب ؟ كلاب ! ليكن ، ولكن ليحترموا تلك الكلاب . آه ! ليت هنا زنادا . لقد اتيت من ظاهر المدينة حيث النار تضرم والقلوب تغلقى . آه ، لقد حان الحين لنقطف زيد القدر » .

و « دون كيشوت » ، الذى رأى فيه البعض مجرد مجنون يصارع طواحين الهواء ، رأى فيه مندور انموذجا للكناح والجهاد » في سبيل مثل أعلى » وما على شبابنا الا ان يجاهد في سبيل مثل عليا ، دون نظر للنتائج سواء تتحقق ام لم تتحقق ، فيكثيهم ان يجاهدوا وان يعملوا من أجل حياة افضل ومن أجل مثل أعلى . واذا كان « دون كيشوت » قد مات الا انه سيظل « رمزا لما في نفوس الشباب الخيرة من التماس الخير والفناء في سبيله » . (ص ٦٧) فيجب اذن أن يكون لنا دائما مثل عليا نكافح في سبيلها ، هذه ايضا خلاصة دراسته واستقرائه للفاوست « جوته » ، مهما كانت دوافع اليأس يجب ان ننتصر عليها يجب ان نؤمن بالمستقبل ، يجب ان نناضل « وسيان بعد ذلك اصيينا نجاها ام اخفاقا ، فالجهاد نبل في ذاته » . (ص ١٤٨) .

وطوال رحلته في امهات الكتب العالمية ، وفي روايات الأدب العالمي ، لم يفقد صاحب « النقد المنهجي عز - د العرب » صلته بتراثنا العربي الأصيل وابطاله به ، فإذا كان دانتى يستلهم الشعر من معبودته « بياترييس » ويضفي عليها صفات الملائكة والخلود ، فلدينا أيضا في تراثنا أمثلة : « الم يتغزل قيس ابن الرقيات بأم البنين . رغم ما كان لتلك السيدة الجليلة من وقار؟ ثم الم يتغزل الماجن عمر بن أبي ربيعة بسكينة بنت الحسين

وعائشة بنت طلحة ، بل وباخت الخليفة عبد الملك بن مروان وبينته ٤) ص ١٤٨) .

لقد خلق مندور النقد خلقاً ابداعياً وثوريّاً ، ودفع برأه النضالية الشجاعة بين سطور نقهـة . فرأى « جوليان سوريل » بطل رواية « الأحمر والأسود » لستاندال ، أحد الذين ينبذهم المجتمع البورجوازي الناشيء في أعقاب الثورة الفرنسية ، فيصير ثوريّاً يرى أنه « أما القناعة بالقليل والرضا بالظلم فلا ، بل تأهب للنزال ». (ص ١٧٠) .

رواية دستويفسكي الشهيرة « العبيط » لم يرفيها الدكتور مندور صفة العبط منطبقة على بطلها « الأمير موتشكين ». . فإذا كان هذا الأمير الروسي يصادق الأطفال دون الكبار ويعطف على كبوة فتاة ، ويغضي عن النفاق والخداع الذي يبديه له خادم الجنرال ، فليس معناه انه عبيط ، بل نحن العبيط : « أما أنا فما اعتقد أن عقولنا هي الفاسدة وأن حياتنا الاجتماعية قد خربت نفوسنا . لقد كانت من القسوة بحيث جعلت من حياتنا كلها نفاقاً متصلًا واتخذت من هذا النفاق قانوناً صارماً يصيناً من عدم احترامه أكبير الأذى ، فأصبحنا جميعاً نتسائل عن سر عبط هذا الأمير العجيب ، بدلاً من أن نتساءل عن سر فسادنا نحن خدماً وسادة » . (ص ٣١٤) .

وفي كتابه « الأدب ومذاهبه » يذكر الدكتور مندور رايه في وظيفة الأدب ، بعد استعراضه لكانة المذاهب الأدبية وتعريفات الأدب وفنونه ومجلاته ، وبعد الطواف بالكلاسيكية والرومانسية والواقعية الاشتراكية والطبيعية والفن للفن والرمزية والنرويدية والسيراليية ثم الوجودية وعم ايمانه بالاشتراكية الا انه يرفض حرفيّة الواقعية الاشتراكية ويشرط الجمال مع الصدق في العمل الأدبي قائلاً: (لاما الاشتراكيون فانتعسهم ياتى من ناحيتين: الناحية الأولى اسرافهم المذهبى الذى يريد ان يفرض ديكاتورية على الأدب ، بحيث لا يعني الا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من بؤس ومحن . والناحية الثانية تأتى من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكلمة طبقاته الى القيم الجمالية ، وانكارهم لتأثير هذه القيم في تهذيب الشعوب ورفع مستواها الروحي . وليس من شك في انه اذا كانت الإنسانية في حاجة الى من ينتقم لها من البؤس والشقاء فهي ايضا في حاجة لا تقل مسافة من ينتقم لها من القبح وفساد الذوق او اهانته . وطبقات الشعب العاملة لا تقل حاجة الى الغذاء الروحي والجمالي عنها الى الغذاء المادي والعقلي .) (ص ١٠٦ و ١٠٧) .

كان مندور مناضلا في كتاباته ، كان دائماً في صراع ضد شيء ما ، فكرة ، قوى استبدادية ، نظرية أدبية .. تجده في مقالاته التي نشرها في مجلتي «الثقافة» و«الرسالة»، والتي جمعها في كتابه «في الميزان الجديد» ، وفي مساجلاته مع العقاد حول رسالة الغفران وقول العقاد : « ان فكرة أبي العلاء في هذه الرحلة الى العالم الآخر لم يسبقها اليها غير لوسيان » ، وما كتبه العقاد : « نبهت الى كلمة لأديب يكتب في (الثقافة) بتوقيع محمد مندور .. »^(١٥) فرد عليه مندور تحت عنوان « جورجياس المصري » : « وانا احمد الله اذ نبه الاستاذ الى كلمة محمد مندور هذا ، فالعقاد رجل لديه ما يشغلة عن الثقافة وعن محمد مندور ، وهو منهمك في قراءة امهات كتب الأدب التي وجد فيها ان فكرة أبي العلاء في هذه الرحلة الى العالم الآخر لم يسبقها اليها احد غير لوسيان في محاوراته فأنى له بقراءة الثقافة ، وما هي بشيء الى جوار عيون الأدب ، ومن هو مندور ، ليقرأ له وهو مأخوذ بسحر لوسيان ؟ ومحمد مندور يسره ان ينبه العقاد قبل ان يبدأ في مناقشته الى تتمة جملته كما هي بالثقافة عدد ١٧٦ : « والكل يعلم ما في اساطير اليونان من وصف لنزول اورمنيوس الى العالم الآخر ليسترد منه نوجته اورييس ، والكل يعلم وصف هو ميروس لرحلة اولييس ، ووصف فرجيليوس شاعر الالياذة لرحلة اينيوس بذلك العالم .. »

اضف الى ذلك مناقشاته ومعاركه الفكرية والأدبية مع محمد خلف الله والاب الكرملي و زكرييا ابراهيم وسواهم .. التي ظل خلالها مناضلا شجاعا . عف اللسان ، قوى الحجة ، غزير المادة ، وما اكثر موافقه الشجاعة وتضحياته وتمسكه بالحق مهما لاقى من متابع واهوال . واذا كنت قد قصرت هذه المقالة على نصالة الثوري قبل ثورة يوليو ، ١٩٥٢ ، فلأنه في اعتقادى جانب لم ينل حقه من الاهتمام .

قصيدة بالعامية

الشيخ محمود

متولى عبد اللطيف

الشيخ محمود
ابو قلب ودود
حى و موجود
في ضمير الشعب السوداني

* * *

الحق ناداه
صلى ولبساه
ورفع يمناه
انا ويا المد الانساني

* * *

انا قلبي شجاع
على صغره يسلاع
حلم وأوجاع
الجنس البشري وأوطانى

* * *

بعد السبعين
والقلب حزين
آه يا فلسطين
ما تردى على الشيخ الفانى

* * *

الهدمه الخيش
ورغيف العيش
ويادوب بنعيش
فين باقى الترفة يا حقاني

* * *

صوت التماسيع
يُفتح فحبس
وكلامي صريح
ماقدرش أخلف إيمانى

* * *

دى شريعة غاب
والدم انساب
على ضفر وناب
احفاد الاسد бритانى

ف العدد القادم :

أقلام جديدة

يقدمها : محسن الخياط

ضد الشعر ..

عن الإتجاهات السحرية الجريرة

محمد كشيك

— يبدو أنه سوف يصبح عسيراً فهم أن يكون الهدف النهائي من ابداع قصيدة ح戴ية ، هو تمكين الملقى او دفعه الى استخلاص « عظة تشكيلية » او مساعدته على التهؤ لاستلهام « عبرة جمالية » يمكن ان تجود بها القصيدة .

— ان مجانية الجمهور كأحد اطراف العمل الفنى : فهو امر بالغ الصعوبة ، ويبعد دائماً محفوفاً بالمخاطر ، اقلها عزلة الفنان . وتقوعقه ينبع بالعمل الفنى بعيداً عن هموم واقعه وقضايا عصره ، الى ان يصبح الابداع في النهاية مجرد استحلاب محض لقوانين شكلية لا ينجم عنها الا مجموعة من العلاقات الصورية التي لا يمكن ان يكون لها اصل او صلة بالواقع المطروح ، لذلك يبدو فهم الشعر على اساس انه (ليس للشعر وظيفة ، ومهمة الشعر ان يكون شعراً فقط) (١) يbedo ذلك كأنه نوع من العبث ، سوف يؤدي الى احداث قطيعة دائمة ، تضع الشاعر دائماً في موقف الضد ، وكأنه قد أصبح محتماً عليه ان يصبح وجمهوره في حالة مفارقة دائمة وعلى طرف نقىض .

— لقد سادت في الآونة الأخيرة — اثناء السبعينيات — مجموعة من الظواهر والاتجاهات الأنبية — خاصة الشعر — راحت تزوج لمفاهيم خاصة تتناول ظاهرة الابداع الشعري ، والكيفيات التي يجب ان تطرحها القصيدة ، حتى يمكنها ان تتجاوز الطرح السائد ، وتنطلق الى آفاق التجديد ، وكان المنطلق دائماً يتبلور في صياغات مثل « احداث فتوحات تكنيكية جريئة » او « هدم « جمل العلاقات الشعرية القديمة » وقد يبدو ذلك مشروعَا دائماً لدى كل شاعر يرغب بتخليق رؤاه الخاصة على نحو مختلف ، لكن ان يؤسس هذا الفهم على تكريس احد جوانب العملية الابداعية ، وتغليتها على مجموع العناصر الأخرى ، والانحياز مطلقاً

لأحد عناصر التشكيل دون غيرها ، سوف يؤدي باليقين إلى الاختلال ، والأخلاق بمجموع التوازنات التي تحكم العمل الفنى ، وتمنحه القدرة على النفاذ والعمق والتأثير .

— ان التأسيس لهم نظرى يبنى على أساس يعتبر الجمهور مجموعة من الكلاب الملعونة — كما كان يقول فلوبير دائماً عن الذين لا يفهمون اعماله — يعتبر من قبيل تزييف الحقيقة الأدبية ، وابطال لطافة من الشحن هائلة يخترنها مغامرة الابداع بمستوياتها المختلفة — وعيها وارتقاء بفكرة « التبادل الخلق » والجدل البناء بين ما يفرزه الواقع من تنافضات ، وما تفصح عنه الاشكال الادبية من استجابات حية .

لذلك فان اي فهم مفلوط حول معانى القيمة والحداثة سوف تقود الى العديد من التنافضات ، أقلها فكرة التناقض ، التي تحاول حصر القارئ وابعاده عن التأثير في مجمل حركة الابداع على أساس (ان التناقض بين الشاعر والقارئ هو ابرز خصائص الشعر الحديث واكثرها اصللة وعمقا)^(٢) كان الاصلة والعمق في القصيدة الحداثية لا يمكن ان يتحقق الا على أساس الممارقة الدائمة مع الجمهور ، وتتردد مثل هذه الدعاوى كثيراً لدى اصحاب الاتجاهات الشعرية الجديدة من الشباب ، ولدى منظريهم ، وبات الاعتقاد عندهم راسخاً ان ابداع قصيدة حديثة جيدة امر غير مرتبط بالجمهور ، بل ان يكون مفارقلا له ، ذلك توافقاً واتساقاً مع الدعوة التي ترى (بأنه لا يمكن للشعر الحقيقي ان يكون جماهرياً) كما يفصح أدونيس .

— لقد تقام الشكل الشعري ابان حقبة السبعينيات . في ظل عملية هدم ، تهدف الى تقييغ العمل الفنى من اي محتوى ، وتنزيهاً له عن حمل اي رسالة ، اللهم تلك « العطاءات التشكيلية » التي توزع بغیر انصاف في ظل رؤية عليلة للشعر ترى (ان هناك شعر حقيقي يتواضع مع ماهيات جماليات الفن ويفتقر الى الجمهور ، وشعر يتواضع مع الجمهور ويفتقر الى ماهية الشعر الحقيقي)^(٣) .

— ولم يعد اصحاب تلك الاتجاهات التفريبية في الشعر نقادة يدافعون عنهم ، ويروجون لهم ، وهذا واحد منهم لا يجد حرجاً في ان يقول « ان شعراء مثل صلاح عبد الصبور وحجازى ، وأهل دنقلا ليسوا سوى آخر شعاع في شفق الكلاسيكية الغارب ، وأن شعراء هذه الاتجاهات هم التجديد الحقيقي في حركة الشعر الحديث »^(٤) .

— لقد قادت هذه « التورطات » الى فهم ضيق لطبيعة الجمهور ، ووسائل الاتصال ، فحصرته في اطار مفاهيم خاطئة ، كما وضعت مجموعة من التصورات حول جمهور مفترض ليس له وجود ، بما قد يساهم في البقاء على حالة من المواجهة الدائمة بين الشعر الذي يعتبرونه جديدا ، وبين الجمهور ، كما ان افتعال تلك المواجهة قد ادى الى المغalaة في الابتعاد . حتى صارت القصيدة — التي تنمو داخليا منعزلة — مجرد مجموعة من العلاقات الهندسية ، استقطبت في شبكتها سلسلات من الرموز المستقلة ، التي ادت الى طمس ملامح الصورة الشعرية ، وغياب وهج القصيدة وراء ركام الالغاز والاحاجي والمعيبات .

— ولقد اسفر هذا الفهم المشوه لطبيعة عملية الابداع واستهدافاته الى تفلل النماذج الريئية ، وظهور موجة كاملة تدعى الحداثة ، وتفرق نفسها في متأهلات الفموض والتغريب والتجريد ، مما دعا شاعر مثل محمود درويش الى التحذير من مثل هذا الشعر وهذه الاتجاهات قائلا : « ان تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سارت ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر ، واستولت الطفيلييات على الجوهر لتعطى الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والفموض » ، وقتل الاحلام والتشوه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس بشعر)٥(

— ان هذا (اللعب العدمي) لن يصل في النهاية — وفي احسن الاحوال — الا الى ابهار شكلي ، يظل مهما بلغ من اتقان ، يعبر عن قدرة مصطنعة ، وافتعال يتضمن الغريب الذي يعتمد الغرابة والادهاش ، وبينما عن الفهم الحقيقي لمهمة الشاعر النبيلة ورسالته الخالدة في تطويروعي البشر ، دون اي تعلل او ادعاء ، ولا يسعنا في هذا السبيل سوى ان نكرر ما سبق ان صرخ به الشاعر العظيم « رفائيل البرقى » من (ان التجريد الصرف قد انحط انحططا كبيرا ، وهناك ثباب لا يمكن ان يقنع بذلك ، والفنان يجب ان يخرج الى الشارع .. واظن ان الذى لا ينزل الى الشارع ، سواء كان في تصرفه مخطانا او معينا سوف يضيع)٦(.

(١) حوار مع ادونيس — مجلة اوراق — اكتوبر ١٩٨٤ .

(٢) ادونيس — زمن الشعر — ص ١٨ .

(٣) اضافة — غير دورية — ص ٢ .

(٤) حوار مع الناقد ادوار الخراط ويوسف ابو ريه — لم ينشر .

(٥) محمود درويش — الكرمل — عدد ٦ — ١٩٨٢ .

(٦) حديث مع الشاعر — الكرمل — العدد الثاني عشر — ص ٧٤ .

المدنـة

مصطفى عباس

باللـى اعتـلـت المـدـنـة دـى تـبـلـى
خـبـرـنـى اـيـه شـفـتوـا وـمـا شـفـتوـش
دـنـا بـيـن عـنـيـا وـبـيـن عـنـيـا وـقـفـت
وـحـبـسـت روـحـى فـى رـكـن بـسـتـقـرـانـى
الـشـائـى دـه مـالـه سـكـرـه مـاـيـع
وـالـكـرـسـى زـى الشـحـط وـلـا سـاعـنـى
اـنـا يـشـتـكـىـلـى حـزـنـى بـيـشـاـورـ على
ارـكـب دـمـاغـى وـامـسـك الكـرـبـاج
واـجـلـدـنـى فـوقـ الضـهـرـ مـيـتـ جـلـدـه
ولـاـفـيـشـ هـنـاـ منـ حـىـ يـسـمـعـنـى

* * *

وـلـاـ حـتـى دـمـعـة تـفـرـ تـبـلـنـى اـسـيـاـ
ماـ تـصـلـى تـانـى عـ النـبـى وـأـطـلـعـ
المـدـنـة غـيرـ المـدـنـة يـوـمـ ماـ طـلـعـتـ
زادـتـ عـشـرـ لـفـاتـ باـحـسـاسـهـمـ

اطلع يا راجل والله منا سامع
 سمركت شيش العين من الدبان
 ولبست تحت قميصى درع رصاص
 مع انى مش ناوي احقارب حد
 أبو زيد زمانى جديد ومش مهزوم
 طول عمرى جوه الركن ولا حنطق
 حبيت بنات الحنه كلاتهم
 ولا واحده فيهيم شريشقني فيه
 ودخلت غابة حزن اصحابى
 زرعوا لهم ف وانطلقا
 من يومها باستنقى ولا رجموش
 وكتبت بيت الشعر من ملبي
 وقعت اقرأ فيه ما لاحشـوش
 وحرقت بيت الشعر من قهري
 وحزنت لما قتلته مادفنتـوش
 خليه برمـاده يمكن احتـاجله
 ما المـدنة عـليـت جـنبـي عـالـآخر
 والـوفـ بـيعـلوـ لـفـوقـها ويـشـونـوا
 ولا حدـ فيهـ شـافـي عـ المـكـشـوفـ

/

* * *

ياللى اعتـلـتـ المـدـنـةـ منـ بـعـدـىـ
 الشـائـىـ سـيـجـارـتـهـ بـتـشـربـ اـمـتـىـ
 ما تـرـدوـاـ قولـ الحـقـ ما تـخـبـوشـ

قراءة في "الضحى العالمي" ليوسف أبو ربيه

ابراهيم فتحى

* الصفحة الأولى من المجموعة : سفر تكوين في حجم بطاقة بريديّة
مصورة (كلارت بوستال) .

يبدأ القصاص من بداية البداية واصل الحكاية ، نفي البدء كان « النهر » ومازه والارض السوداء . وخلق النهر من طينة قرية يسكن اليها ويستولدها أبناء وحدة ، يخضرون جدب الارض .

وتتخلق الدار ويعمرها رجل قد من طمى اخضر وامرأة نبتت من تحت ابطه الخشن . وجاب الرجل المكتشوف السووء جهة الشرق وجهة المغرب . . .

وفي هذه البداية نجد مفتاحا لطريقة رسم الملحم والأفعال والحركة وبناء الصور في المجموعة . وهذا المفتاح هو المبدأ الجسدي الحسي للموس ، جسد ليس محصورا في الطابع الفردي وحده او مقطوع الصلة بدوائر الحياة الأخرى .

في البدء قد (بضم القاف) الجسد جسد الشعب كله ، لحمنا الراسخ النامي ، ودمنا الفائز في الشرايين وعظام اسلامنا ضاربة الجذور في عظامنا — ومن خصب الأرض . واستمر الجسد الواحد — الجذر الواحد والجذع الواحد — متفرعا بوفرة ثمار العمل وبالعناق المثمر في آلاف الآلاف من الأفراد ، لذلك نرى في هذه المجموعة وفي التصور الشعبي عامّة ان للحياة « الجسمية طابعا شعبيا كونيا شامللا ، وأن العناصر الاجتماعية والكونية تنصرن داخل هذا الجسم في كل واحد . كما نرى جانبا معينا من هذه المجموعة ، في خلفيتها وافتراضاتها المضمرة ومبادئه تكوينها : لا يرى المبدأ الجسدي الحسي مقصورا على الفرد البيولوجي أو الانا البورجوازي بل سيراه متحققا في الشعب الذي ينمو ويتجدد دوما .

ولكننا لن نعد اتجاهها آخر يسير في الطريق المضاد .

* في الخاتمة يأتي هادم الذات ومفرق الجماعات ضاحكا يهب ذلة مختلسة .

ولا يعد الموت في بعض قصص المجموعة ، التجلي ، الفصحى العالى مثلا) خاتمة بل نجده استمرارا لتيار فى الثقافة الشعبية فى طريقة بناء الصور المتعلقة بالموت . وهذا التيار لا يعتبر الموت الفردى نفيا للحياة ، التى هى الجسد العظيم لسلسلة متدة من الأجداد والأحفاد الى ما لا نهاية . بل يعتبر الموت جزءا من الحياة ومكونا من مكوناتها لا غنى عنه ، وشرطًا لتجددها واعادة شبابها . فالموت الفردى يقع فى احضان حياة اجتماعية متتجددة وهو مع الميلاد يثير حركتها الابدية ، فهو بمثابة عودة البذرة الى رحم الأرض واهب الحياة .

وبطبيعة الحال لن تفقد ماجنة النهاية الفردية رغم هذه المشاركة الجمعية هولها ولا انتماءها الى دائرة الاشياء المخيفة .

وتواجه قصص هذه المجموعة ذلك الهول بأن تقيم مع الموت علاقة تتفرع عن الحياة الجسدية فى الفتها الحميمة القريبة من الانسان ، وتحبشه بأشكال هذا الجسد الحي .

ففي قصة « التجلى » على سبيل المثال . تنشر النسوة لابسات السواد على الحصیر في دار عجوز ملأت لتوها ويحکي انها كانت نظيفة طول عمرها ، عايقة تحب الثياب الملونة .. لاتأكل الا اللقمة الحلوة .

وكانت الخالة الراحلة قبيل موتها تنوح – وعيتها غائمان وتکاد تعجز عن تناول نصف برतقالة – ياواياوار يا ابو عجل حديد ... هات لنا الغرائب من بلاد بعيد ، فهي تحن لابن عاق غالبا .

كما ان الصغير روى القصة لم يفتر – عندما حضرت زوجات العم والجارات لابسات المهدوم السوداء – في البحث عن عيون البنت التي يحبها ، وكان شوقيه اليها مترنما داخله وسط البكاء والنواح وبإغراب بيتك ياحبيبي .

وحتى حينما تنفرد « الجثة » بالصغرى وامه ، وتطلب الام المساعدة في تقليبها خوفا من الرائحة ، لا تكون امام جسد فردى عند المستوى البيولوجي في عملية اضمحلال وتعفن . فالراوى الصغير يحكى لنا انه رفع

القطاء وبيان وجه « الجنة » وانكشف فخذها وظهر انكماش ملامحها . ولكن في هذه اللحظة الهمادة تتكتّف حياة الراحلة متذكرة في ملامحها الأساسية وتضييع التفصيلات والتدرجات . وهذه الملائج الأساسية هي شبكة العلاقات التي ربطت الراحلة بالحياة المستمرة بعدها . وتتلاشى الجنة من بصيرتنا ليحل محلها نموذج لتدفق هذه الحياة . فالراوى الذي لم تسعفه الدموع الرسمية ، حينما كان من الواجب عليه ذرفها أمام الآخرين بكى في تلك الخلوة بكاء حقيقياً بدمع بل وبحزن شديد شعر معه بأن جسده يتظاهر ويصبح أقدر على استشعار الحياة .

كما أن الصبي الراوى لا يرى الجنة ، بل خالته الطيبة جداً التي تحبه كابن لها . فالقصة لا تقف عند نهاية بيولوجية بشعة في تحلل كيميائي بل تحتضن الموت داخل علاقات الحياة المتصلة التي لا تعرف انقطاعاً . فالراوى يمسك بكف الخالة الحبيبة التي صارت عروقها زرقاء وتترعرع في جلد فقد لونه ، ولم تعد الحكاية عن تقلّب جنة بل عن حالة يحبها نامت في طاعة على جنبها الأيسر وهو يلملم ثوبها ويستتر فخذلها ويجمع نتحة الصدر في الدبوس الذي كان مشبوكاً في جانب واحد ، وكأنه يساعد طفلة مطبوعة على ارتداء ثيابها لكي تبدو حلوة لائقة المظهر .

ومن ناحية أخرى ، تمتزج في هذه القصة النهاية الفردية للراحلة ببدایات الخلق وبایدية لا تنتهي . فالراوى يغفو غفوّة قصيرة لتتجلى له رؤية . وهذا الراوى ليس من أصحاب السبحات الصوفية في المعتاد ، ولكنه يimir نفسه صغيراً جداً أمام عرش الله المضيء وعلى البیسار نار موقدة وعلى اليمين أغصان مثقلة بالاعناب . وصحا على صوت المؤذن مسبحاً من كان عرشه على الماء ومن علم آدم الأسماء في بداية خلق الأشياء . وشعر بأن خالته ثلاثة وستقون من نومها حين يطلع نور الصبح .

ووصف لنا الراوى الذي يقف على عتبة الحياة مراحل الاعداد للجنازة مبروزاً بريق الالوان والاشکال : فاللحاد يتلاقى بحريره الاحمر في النعش وباقاة الورد في مكان الرأس ، وتخرج الحالة الى الخشبة من اغتصالها الاخير لفة بدرجاته معقودة تفوح منها رائحة عطر عتيق .

بل ان الدعوات بأن تنقادى الراحلة نار الله الموددة يقابلها ايتاد النسوة النار في الدار ، ويصففن عليها اواني ممتثلة باللحم والبطاطس .

وتنقلنا القصة الى الحال ، ابن الفقيدة وامدادها الجسدي ، ويصوره لنا الراوى على نحو ملتبس في موقفه من موت امه . نحزنه المفترض او المنكور ينقل عن المتداول على الشفاه بين نفي وتوكيد . قبل كانت عينه حمراء بلون الدموقىل انه كان فرحاً لانه سيرت الارض وسيبيعها للغرير .

ويلتقى الحال مع الراوى في جو الموت المخيم ، الاول مقبل بوجهه الصاحك لا يظهر عليه حزن وفي جبيه « تعميره » نظيفة من « الفباره » معدة للتدخين عقب « زبطة » لا داعي لها كما يقول .

والراوى لا يأخذ شيئا على مسلك الحال الذى وقف فى الصف يتقبل العزاء ويمد يده للرجال ورائحة الكحول تنتشر من جوفه ، فالراوى نفسه يترك صف العزاء ويدخل عند النسوة ليأكل شيئا من البطاطس او الارز .

تصوير فكاوى خفيض القبرة :

وهذا التصوير المتهم لا يشدد النبر على الادانة الاخلاقية للخروج عن اللياقة الواجبة في المظهر الخارجى للأحزان ، ولكنه يواصل صورا قديمة في المؤثر الشعوبى للعلاقة بين الدعاية الضاحكة وموت العام « السنة » القديمة او « العالم » القديم وكسر القلة وراءهما .

المؤثر الشعوبى عندنا — وعند الآخرين فيما يبدو — يقدم التوادر الجنائزية حافلة بالفهم الحسى الى الطعام عند الأقارب والمرثين ، وكذلك بمصاحبه النساء او معايشهن في المدافن او في الحجرات الداخلية الشاغرة اثناء زحمة العزاء بدلا من الامتناع الورع عن الجنس حزنا على الراحلين الاعزاء . وليس المؤثر الشعوبى رحيبا بالزرع الذى « استوى » ويطلب منجل الحاصل او بالنسبة التى شاخت او بالعجز اللائى تحولن الى افواه لا مجدية ، فاللعنة الضاحكة تداعب ما فقد القدرة على الحياة وبيطا فى الرحيل ، فاللعنة تنصب داعية الله ان يتصف عمر من بلفت الخمسين ، « وعلى الخصوص لو تكون وحشة من الناشفين » او على الاقل عند استعمال الرافعة تجىء المداعبة بالدعاء على العجائز جميرا بأن يبتليهم الله « بحمى حامية تمحيهم » ، على حد قول بيرم التونسي مرددا صدى ذلك المؤثر الفكاوى .

وفي قصتنا نرى الراوى يعثر على محبوبته بين النساء تخرط البصل ، ودموعها — من البصل لا من الحزن — تغطي العينين الجميلتين ، فتقتسم له وتحط الاناء على الفرن وتتطيبه موعدا للعنق المختلس الليلة في نفس المكان بين جدارين متداعبين على وشك الموت .

البداية كانت الحاله تطرد آخر نفس ويسحب ضوء عينيها ، وتسدل النسوة طرحتها ستارا ختميا على شحوبها . والنهاية أصبحت نارا

مشتعلة في غرفة منزوية باخر دار العذاء ، .

أنفاس ساخنة من الجوزة . ونكتة تغطي ضحكاتها على النواح .
وانفاس ساخنة لعناق صبي وصبية في ظل الموت .

تنوع على لحن هام اللذات . الفصح واللذة يتركان المسرح لحلال رسمي كوني .

وتدخل قصة « الفصح العالى » تعديلا على تيمة الموت المفردى باعتباره جزءا من حياة الجسد الكلى الشعوب وشرطها لتجددها .

وتلك القصة تبدأ بداية عكسية بالنسبة الى سبقتها . بدلا من الاحتضار نجد العرس والزفاف . زفاف الابن تحت جناحى الجد الذى تحفل القصة بتشبيع جنازته . كان هذا الجد يشير الى بطن زوجة الابن بعد شهور من الزفاف ويقول : ولد ان شاء الله .

واذ يعود الجد من الصلاة يجد الجدة ثئن من اوجاع الساق ويداعبها العجوز : « الهى تبقى على طول » . وترد له التحية بالحسن منها : « روح ياشيخ .. الهى اللي في بييجى فيك » هذا هو السيد ، مبدأ العمل والخصب لم تجد شيخوخته له مكانا في ارض اخصبها بساعديه وببذوره ، فهو لا يجد من يخدمه . وحينما يطرق حجرة الابن وزوجته يخرج الابن زاعقا في وجهة . ولكن الجد يسخر من ابناء جيله الذين انحنوا للشيخوخة ويظل يكافع ويسافر رغم هيكله الهزيل لالقاء امر ادارة الالات البخارية بغلق طاحونته لعدم توافر الشروط الصحية وانتصر رغم كل ما اصابه ودعا نسوة البيت الى الرقص لأن الطاحونة لن تتف وستظل تدور ، وسيظل وابور الجاز يجلجل حاملا القدور . متداخلا مع تكتكة الطاحونة ... عمار يادار . (الطاحونة نفسها وليس الامر بغلقها محسب جاءت من المدينة وكذلك وابور الجاز وقدور الطعام وجهاز الفرح وادوات الزينة والثياب .. ليست المدينة في القصة او المجموعة مصدر تهديد لفردوس قروى وادع هانئ ، فكثير من لوازم الفردوس يجئ من المدينة ، كما ان القرية تطرح الحنظل والحيات الفادرة والموت دون مساعدة . المدينة) .

وحينما ذبلت الشجرة العفية واضمحلت ودخلت في غيبة الموت جعل الابناء السرير بعرض الحجرة ليصبح رأس السيد جهة القبلة ، وتناولوا السهر . الابن يمسك كراوى القصة السابقة (التجلى) يد المحتضر ويقرها من عينيه ، ويتأمل وشمها المرسوم وينحنى عليها مقبلا ويضعها بحنان على صدره منفجرا في طقوس التطهير بالبكاء .

والقصة تدخل المسرح الكونى واتجاهات القداسة متواطئين في هذه النهاية : الجد تفالب حشرجاته النهاية ، وكأنه على وشك اليقظة ويفتح عينه النائمة ثم يعود للسقوط في الغيبة ، كل ذلك ورأسه جهة القبلة .

ويلقى غروب سيد العائلة بالليل ينسحب من الشوارع ونور العواميد يكف عن الانتشار وينكمش ذاوياً أسفلها . والغيمون السوداء تسقط على الأكتاف حبات مطر كبيرة ، والدموع تسيل على الشوارب من العيون .

ولكن الجد الذي نظر وجه الأرض يوماً وحوله الابناء والأخوات والأحفاد ثمار عمله وثمار صلبه وفروع شجرته . ولبيت نهايته أن تفرغ حجرته من وجوده المهيء . ولابد من تواؤ المسرح الكوني مرة ومرات أن نور الشمس يتفجر ويسقط على زجاج النافذة ويقف النعش على الباب ، ولكن الحياة تحمل موجاتها كل النعوش ، ولا يعترض من سريانها النعوش وينتفق الضحى العالى .

وفي قصة « المنمية » تواصل تيمة العناء بين الموت والحياة تنوعاتها .

الاتجاه المعاكس للتيار :

ولكن هذه المجموعة القصصية لا تقوم على الطابع السابق وحده ، فثمة بيدًا معاكس يصطدم بالسابق في طريقة رسم الملامح والحركة وبناء الصور .

وفي هذا الاتجاه المعاكس تكتسب الأشياء والاجسام طبيعة فردية خاصة وتصور باعتبارها منفصلة ممزولة ، غارقة في عاديتها وبشاشةتها البسيطة ، بل قد يضيق النطاق لتحول إلى صور تنتهي إلى نزعة طبيعية تجئ نزعة مثالية شاحبة غنائية التجريد مسرفة في عاطفيتها المفرطة لانتقادها الفوري .

« أصل السبب يا صنايا »

ويرجع ذلك إلى أن الأرض والسماء في القرية والمدينة حالت تقاضات العالم الاجتماعي دون أن يوصلها العناء في دورة الخصب . فلم يعد القبر والرحم ماوى للجذر العتيق واعادة سيلاد للبراعم في نفس الوقت . كما انقسمت في وجдан الأهل المبعدين المشتتين ، الرابطة بين الدفن والبنر لأنجاح ما هو أفضل وأعظم نطاقاً . كما — فقدت صور الجسم والحياة الجسمية طابعها الشعبي الكوني الشامل وانفرط عقدها لتتصبح صور الوعاء الذي يحيط « بالانا » في عزلته الفردية داخل السوق الحرة .

وفي مجموعة الفصي العالى نرى ترابطا مركبا متناقضا من الاتجاهين ونرى صور الجسد وحياته في مجالاتها الصاعدة والمنحدرة تحيا حياة مزدوجة متوقرة ، تبلغ احيانا ذروة درامية ، وتهبط حينا الى خمود نزعة طبيعية تسجيلية وصفية بلا صراع بين العناصر التي تفككت . فالواقع الاجتماعى يشد من ازر الوجود الفردى ويقاد يلغى الطابع الجماعى للحياة الشعبية ، ولكن الصراع لم يتوقف ابدا لا في الواقع ولا في هذه المجموعة من اجل خلق حياة جماعية على مستوى اعلى .

تكليف الجنائز :

ومن هذا التيار الفردى المعاكس نرى لمحات فى قصة « المفتاح » . فالقتال على « مفتاح الدولاب » محتم بين الابناء الوارثين والام حتى قبل ان يموت الاب . كم تبلغ فلوس الدولاب ؟ الموت باهظ التكفة هذه الايام ، وقد يكون اعلى سعرا من تكليف الحياة . الكفن ، تجهيز المدفن ، طلاء المدفن ، اجر الحانوتى ، الفلوس التى ستوزع على المقبرة رحمة ونورا ، واجرة الفقيه والبن لقهوة المضيفة .. الطريقة المصرية المحترمة فى الموت ، فالحاج المرحوم ليس بالرجل القليل ، ولابد من تشريفه بسرادق كبير ، والصراع على المفتاح ضار حقير : فالمطرقة تخطف صرة النقود وتدىها فى صدرها الذى ارضع هؤلاء الابناء لتنفرد بها ، والابن يكتم انفها ونمها ونرى الاخت الفقيرة للمحتضر تسترجع حياته وهى ترى ساق الاخ المدد حتى حدود عورته المطفأة . كان شامخا بعمامته الزاهية وجلبابه السابع الفضفاض ومحفظته ذات الجنيهات وهو الان مستكين . وفي اليوم الثالث للرحيل شربت القهوة المسادة وتغدت بين ابناء اخيها . ولكن لحم العائلة يتمزق ويتناثر في الخميس الكبير والاخت جالسة وحدها على الحصير . الابناء يتقاسمون مال الاب بعد خصم المصارييف ولا تزال الاخت الا صدقه . وفي « الأربعين » لم يكلمها احد ولم تصب طعاما الا قرب آذان المغرب وان ظلت تسمع وريثات المرحوم عقب الظهر وهن مختفيات فى آخر الدار يوزعن انصبة اللحم ويكتمن الفحشات ... ثم ارتحلت .

الافق النهائى :

ولكن هذه المجموعة ليست مجرد ساحة صراع بين اتجاهين ، فهى تستشرف منذ لحظات التكوين فى الصفحة الاولى (الثالثة فى الترقىسم) جزيرة بيضاء ومواى متلقا ناصعا ، ودورا للابناء والاحفاد مطلية بالبياض .

ونجد الاطفال فى القصص الاولى من المجموعة يعيدون تمثيل الحياة الجماعية المندثرة او القادمة ، ويستعيدون الربط بين العمل واستهلاك

ثمراته وحلوة مذاق هذا العالم الغابر القنادم عالم الحصاد والزفاف
وقتال الغزاوة والظالمين .

وتحتفى القصة بأطفال يحاولون الوصول الى هذه الجزيرة البيضاء رغم السلطة او السلطات الباطشة ، ويلعبون لعبة جنس طفلية تسترجع او تستشرف حياة جنسية ليست منفصلة عن الحياة المائلية والعمل والحياة الفامة .

ولتهم يواجهون تهديد نزعة جنسية قد انحطت الى مستوى حرارة اعضاء جسمية ، ولم تعد الا جزءاً قابلاً للغوراة في فرد بالغ فرض عليه الشلل الاجتماعي والعاطفي ، وانفصل عن الجسم الجماعي الخصب

كما نجد محاولات لاستعادة هذا الجسم الجماعي في العمل السياسي ذي الطابع الشعبي المحتج على القهر والموت والعمق .

ان هذه المجموعة تحاول الكشف عن دافع تلقائي نحو الازدهار والاتساق ، وعن امكانات براءة وفتح وان تكون محاطة بدعوى الكبح والتثويه .

واطفالها يجدون داخل عالمنا المعادى وكأنه يحمل وجه غلاصب اجنبى امكاناً لأن نجد مأوى بين احضانه ؛ امكاناً لجزيرة بيضاء وعصر ذهبي قادم .

وفي هذه الجزيرة البيضاء – التي ستبنيها احلام اطفال وشباب وشابات سيلتهم جسد الشعب الذى تمزق ، وسيكون التئامه على مستوى اعلى في مفترك النضال السياسي ، فالاشلاء المزقة ستجتمع لا على أساس القرابة الطبقية والحلف الطبقى والوطني .

وكل هذه الاشواق الطوبائية تقدمها القصص متجالية في مشاركة جسدية تحس بامكان عالم آخر على الارض ، في وعي جسدي بهذا الامكان.

فالاشواق الطوبائية لا تكشف عنها قصص هذه المجموعة داخل تجرييدات فكرية او سيكولوجية بل داخل حياة انسان اللحم والدم بمتعة واشجانه الارضية وتفكيره في مصيره .

ماتفتحيش باباي



السيد محمد ابو طاحون

باسم النبي حارسک
بنحسري .. حرسرک
وبخنقى .. جرسک
علشان يزيد خرسک
نسى اشرف عرسك !!

* * *

يا أم الشعور صفصاف
أحنا النضاف النضاف
هدمه ولقمنا حاف
والبرد هد اللحاف
نفرق في بحر الجفاف
شاليين سنينا العجاف

* * *

« يا كلمة خلف الشفافيف
ملعون يا سمهه اللي خايف
يا كلمه تحت اللسان
ملعون يا قمره الجبان
منعول في رجلى اللي خان
وف نن عينى اللي صان »

* * *

يا أم العيون السواعي
ساقيتنا تبدر عمار
وسواعي تبدر شرافي
راح من عيننا النهار
والغلب فارد وباقى

* * *

النيل في قلب الفلابة
مواويل لكل الناس
النيل في قلب الفلابة
دفع يطخ الديابه
ومفني .. كتفه ربابه
صوتها ادان الصلابه

* * *

جفت دموعك يا نيل
ما عدش فيك مواويل
لـا الدليل النيل
باع النهار للـيل

* * *

« يا كلمه خلف الشفائف
ملعون يا سمره اللي خايف
يا كلمه تحت اللسان
ملعون يا قمره الجبان
بنعول في رجل اللي خان
وف نن عيني اللي صنان »

* * *

كان الشيطان ع الباب
واقف و مستنقى
فتح الجبان الباب
خطفوا الهوى مني
واتجمموا الاحباب
وبدحوا ظنى ..
مین اللي باع التراب
يا نجمة البنى !؟
يا نجمة البنى .. يا نجمة البنى
ما تفتحيش بابك .. الا لاصحابك
ما تقلعيش توبك .. الا لاحبابك
ما تغزليش نابك .. في قلب احبابك
وترضى غدابك .. من دم احبابك
اياكى اياكى
اياكى ياسمره
يا ام المياد خمره
يام الخدود حمره
من عض كدابك !!

* * *

يام التراب خضره
يام الفطئار تمره
والانشطار ثمره
في بق كدابك !!
ما تفتحيش بابك
الا لاحبابك

السيرة الهمالية بين الشفاهية والتدوين

دراسة تمهيدية في عزيزة ويونس

الجزء الثاني

صلاح الرواى

اجبىت ارض نجد سبع سنوات وبلغ القحط مبلغه وعانى الجموع الهمالى من القحط ما عاناه ، واتجحه الرأى الى زيارة ارض المغرب (تونس) ، ووقع الاختيار على ابى زيد للقيام بهذه المهمة الشاقة ، وتنسب كثير من الروايات هذا الاختيار الى الجازية التى منحتها السيرة الحق فى ثلث المشورة ، في مختلف الشؤون ، ولكن الرأى فى هذا الشأن كان لها كله ، فقد طلب السلطان حسن (٨) الى سفيان ان يدق الطبل ماجتمع عرب بنى هلال — واحلفهم بطبيعة الحال — الى سلطانهم بأسلحتهم ، واجتمع مجلس الحكم وارسل حسن الى اخته الجازية — ليكتمل المجلس ويكتسب القرار شرعيته — وتسأل الجازية اخاهما عن سر جمعه لقومه وعما اذا كانت بعض القبائل قد اعلنت عصيانها ، وهددت الجازية بهدم الوادى العاصى من اساسه ، ولكن اخاهما السلطان اخبرها انه ليس ثمة عصيان ، وانما هو قراره بان يرتاد الغرب فاعترضت عليه الى حد اتهامها له باختلال عقله ونبهته الى انه مازال صغيرا على هذه الامور ، وعلى اسلوب القصر قالت — اقتربت او قررت :

ما يرود الغرب الا سلامه
ابو زيد ما اعتناش برجال (٩)

وقد اثار هذا الاختيار ابا زيد ايماء اثارة :

وابو زيد ما سمع القول
وحس عقله الزاكي مال^(١٠)
وقال : ياجاز ماطريش القول
وبلاش فتنة بين العربان^(١١)

ويذكر بتناقض مواقفها منه مستنكرة :

انت ف الوسع تدميني
تقولى : عبد وشرایة مال^(١٢)
وف الديقة بتندهيني
وتقولى ابو زيد عمود هلال^(١٣)
تحقوش انتو يوم رمتونى
وادى اللى رباني الزحلان^(١٤)
وامي الشريفة سبتوها
بفيان ف عبيد الجلاليب^(١٥)

وتعجيزا لها ولهم نان ابا زيد يرهن قيامه بالمهمة باصطحاب يحيى ومرعى ويونس ابناء اخته شحه ، ويعترض القوم ويتمسك ابو زيد باختياره^(١٦) ، وكان لابد ان يوانق الجمع الهلالى على مطلب ابى زيد فالرحلة هامة وحيوية لارتباطها بحياتهم الاقتصادية . ومن جانب آخر فان الامراء الثلاثة ما ان سمعوا خالهم يطلب سفرهم معه حتى هبوا مستعدين للرحلة :

وسمعوا خالهم جبد سالم
رمي الحوايا على الابكار^(١٧)
وقالو : يلا يا خال بينما
تكلاناع الذى لا ينام^(١٨)

والحقيقة ان النصوص لا تكاد تعالج تفاصيل رضوخ الجمع الهلالى لطلب ابى زيد بل تسجل اعتراضهم الشديد :

قالو له العرب: حود عن دولا
وشاشه تاخذ كل الفرسان^(١٩)

ولكن ابا زيد يصر ، ويترك مبدعو السيرة حسم الامر لشجاعة الامراء الثلاثة واقدامهم ، لفرض قيمى هو ابراز شجاعة هؤلاء الامراء الشiban ، والذين لم يثنهم عن عزتهم فزع امهم شيحه الى حد تمزيق ثيابها مولولة :

**سمعت الكلام شيخه
راحٌت شاشة القمصان
تقول : بعد الليالي المليحة
وهأسى ليالي هوان (٢٠)**

ولا ينفي المبدع الشعبي ان يشير الى ان حزنها وفزعها لم يكن منصبا على ابنائها فحسب ، بل ضاعفه ان يقوم شقيقها كذلك بهذه المخاطرة (٢١) ، على ان هذا الفزع ايا كانت دوافعه لم يكن ابداً زيد عن اختياره لبناء اخته ، ولم يتراجع عن هذا الاختيار بعد فشل مناورته .

وعندما استقر الامر على سفر الاربعة جاءت لحظة الوداع ، فاقبلت شيخه تودع وتتصحّح كما جاءت (شما) تودع الرواد وتزودهم بفرع من عقدها فربما تدور عليهم الايام (او الليالي) كما يحدد النص :

**قالته: معاك خدده يا يونس
الليالي المشومة قدام (٢٢)**

وعقد شما هذا مفرده هامة من مفردات السيرة الهلالية وله اكثر من جيل من الاحداث والواقع (٢٣) واذا كان المبدع الشعبي قد احاط المتلقى علمنا بأن في حوزة يونس هذا الفرع من العقد الفالى الثمن ، وهو زرع مبكر لبذور الاحداث التالية ، فان هذا المبدع لم يحرم المتلقى متعة الانارة الفنية ويفض له بكاره التوتر الفنى الذى يخلقه الترقب ؛ فهو لم يقف طويلا عند هذه المفردة في هذه المرحلة ولكنه اخفاها — او كاد — مرتين : الاولى عندما غادرها مسرعا على عكس عادته في متابعة الاغراق في التفاصيل ، والثانية عندما حرص على ان تعطى شما الفرع ليونس خفيه على نحو ما سنرى حيث يعلن يونس عن وجود الفرع معه في وقت الحاجة ، عندما يدم خاله قميصه وسيفه ثمنا للطعام فيجيء اعلان يونس عما في حوزته باعتباره — او كانه — الكشف عما هو غير معلوم — بصورة رحلته — بمن فيهم قائد هذه الرحلة — ومن ثم عما هو غير معلوم — بصورة تامة مؤكدة عليها — للمتلقين . ولthen بدأ ان رفاق يونس يعلمون بما في حوزته — فليس في النصوص ما يقطع بأن شما انفرد بيونس وليس فيها في نفس الوقت ما يقطع بعكس ذلك او غيره — وان ظروف الرحلة — وقد حفلت بالصعاب والمعارك — من شأنها ان تنسفهم مثل هذا الامر ، ننان مثل هذه الافتراضات والتخيّلات — مع تحفظنا ازاءها — تمثل طرقا فنية جديدة تضيف الى مقدرة المبدع الشعبي الفنية ولا تخصم منها او تستقطع ، ولعل اهم هذه الطرق يتمثل في الاحوالات الضمنية التي تستغنى عن الشرح والتفسير والتبrier واللجوء الى التراثة الاخبارية

الساذجة التي يتولى بها المبدع كل شؤون المتلقى العقلية والوجودانية والنفسية ، بحيث يبدو هذا المبدع وقد جعل من نفسه محور الكون الفنى كله ، وهو منزلى يندر أن ينزلق اليه المبدع الشعبي لأنه ينتهى انتفاء حبها وعضويها — غير مبرمج — إلى جماعة التلقى ، وهو لا يقيم مساحة فاصلة بينه وبين هذه الجماعة مع ادراكه وادراكتها — في ذات اللحظة — لقدرته الابداعية الخاصة وهو ادراك يجادله — آتيا — ادراك الجماعة وادراك المبدع الشعبي لقدرتها — بل قدراتها — على الطقى المبدع ولكن مساحة فاصلة تقوم بغير شك ، وهى مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة المتلقين آن الابداع والتلقى المبدع وبين هذا المبدع وجماعته فى حالاتهم العادية ، انها مساحة فاصلة بين آتىين ، آن الممارسة العادية للحياة اليومية بتفاصيلها المعتادة وأن الممارسة الفنية بطقوسها ومفرداتها الخاصة ، فالمبدع الشعبي ينتقل بجماعته المتلقية ومعها ، وتنتقل هي معه وبه إلى مستوى خاص من مستويات النشاط أو الوجود الانساني ، هو حالة الاداء الفنى حيث الجماعة المتلقية جانب « أساس » فاعل من جوانب حالة الاداء (المؤدى — النص — الجمهور) . وكل ذلك يقوم على مركز رئيسي في الابداع الشعبي — اداء وتلقيا — هو ما نسميه (الابداع فى وسط متجانس) .

وعلى اية حال نان شما لم تكتفى بتزويد الرواد برصد اقتصادى — بل زودتهم كذلك برصد خبرتها الذى يتيح لها ان تحدد لكل واحد من جماعة الاستطلاع مهمته خلال الرحلة :

أنا اوصيك يا سلامه
يا قديل نجوع هلال
اذا كان لمرعى البىل
تخلى يحيى من قدام(٢٤)
واذا كان على نزول العد
وينزل مرعى ابو سرحان(٢٥)
ولو نويتو تبعموا حاجه
بيعمها يومنس العجبان(٢٦)
ولو لقتكم قوم عديه
خليك يا سلامه من قدام(٢٧)

وبعدها يخرج الجمع الهلالى ليودع الرواد الذين خرجوا للرحلة الطويلة يوم خميس(٢٨) ، ويختار المبدع الشعبي لتوديع شيخه وشما للرواد الفعل (ودع) (٢٩) بينما يختار لن خرجوا من الرجال لتوديعهم الفعل (عزم) (٣٠) وهو اختيار دقيق فى ملائمة النفسية الدلالية ، فالفارق

كبير بين دلالات الفعل (ودع) والظلال النفسية لهذه الدلالات وارتباطها بالمرأة المبدعة (الاخت والام والجدة) وبين الفعل (عزم) ودلالة وظلالة الاشتتاقية (يقوى عزمه) وهى الانسب للرجال (ايا كان موقفهم القرابى) حين يخرجون خلف من اختاروهم هم انفسهم للقيام بمهمة تحتاج الى الجلد وقوة العزيمة (على قدر اهل العزم تأتى العزائم) ولعل فى اختفاء الجازية من مجمل صورة هذه الممارسة (التوديع والتعزيم) ما يرفد مانذهب اليه او يلقى مزيدا من ضوء على ما نقف عنده ، ولعل مما يدعم تصورنا كذلك من نص السيرة ذاته طلب ابو زيد الى الرجال ان يعودوا بعد ان امتد خروجهم خلفهم — او معهم — الى خارج النجع :

ابو زيد شاور بشاله
وقفت كل العربان
قال : من هنا عاويو ياعرب
ما تقولوش عزم الفرسان
مسير المعزم يعاود
ولو طال عليه المشوار (٢١)

ان امتداد زمن (التعزيم) يوشك ان يدخل بهذا الطقس الى منطقة (التوديع) بينما الرواد بحاجة الى مجانية المشاعر المؤثرة التى تمثل جانبا حتميا من مفردات التوديع ، وهى مشاعر ضارة فى مثل هذه الرحلة والتى يخرج اليها ابو زيد على مضض بل لعلها المهمة الوحيدة — او واحدة من مهام قليلة — التى يتتردد ابو زيد في القيام بها اذ هو مشهور بتصديه للقيام بأصعب المهام بل بتطوعه وانتداب نفسه للمهام الجسمان ومقاومة كل محاولة لصدئه عن القيام بها .

عاد المعزمون الى مرابعهم ومضى الاربعة في رحلة طويلة ، من نجد القاحلة التى عضها الجفاف والجوع الى مشارف تونس (الخضراء) ، وتدخل الروايات المختلفة في تفاصيل عديدة وتتربيعات جمة وحروب متقاربة في نسبة اتصالها بسلسلة الاحداث التالية في مرحلة التغريبة ، على ان هذه الحروب والمواجهات التى قام فيها ابو زيد — معارضًا لرفاقه في كثير من الاحيان — بالدخول في صراعات ومعارك ضد افراد وجيوش دفاعا عن مظلوم ووقينا الى جانب ضعيف مغلوب على امره او مسلوب الحق ، والقى قد يراها البعض اسرافا من جانب مبدعى السيرة يشقى كاهلهما ويضرب بها في كل اتجاه بغير مقتضى ، انما تجىء معتبرة عن وظيفة حيوية في تشكيل البطل ومحاكاة بطولته او فروسيته القتالية والأخلاقية مع الواقع الذى ترسمه السيرة فنبا ، فضلا عما تعكسه من تصور لطبيعة الصراعات السياسية والاجتماعية والعرقية والدينية التى عاشتها المنطقة

العربية ابن مراحل ابداع السيرة وهو ابداع شاركت فيه مجموعات متعارضة واجيال (طبقات) متتابعة من المبدعين .

ولعل اهم ملمح في هذه المعارك ، حرصت السيرة على ابرازه هو ارساء مبدأ العدل الذي اعدت له السيرة ابازيد اعدادا خاصا بان جعلته يتجرع مرارة الظلم منذ مولده — كقاعدة اساسية مضطربة في تشكييل البطل — حيث انكره ابوه وارسله وامه الى المجهول وتاكيدا على هذا الجانب فان السيرة عرضت ابازيد للظلم في طفولته وامته بزاد جديد منه في صباه المبكر خلال اقامته وامه في نزالة (فاضل) راس قبيلة الزحلان حيث تعرض للاضطهاد من معلمه المرتشى الذي ناصر ابناء البيوتات الزحلانية ضد ابى زيد الذى لم يشفع له تفوقه في التعلم — وهو تفوق اعترف له به من قبل هذا المعلم نفسه^(٢٢) ، بل ان تكليف ابى زيد بالقيام برحلة الريادة لا يخلو من ظلم بدلالة احتجاجه على اختياره لهذه المهمة بدلا من حسن بن سرحان ومحاولته عرقلة هذا الاختيار ، وليس عينا ان يقرن ابو زيد هذا الاختيار — في احتجاجه على الجازية — بواقعة التشكيك في نسبة وطرده وامه الى خارج القبيلة ، ولم يكن حديثه موجها الى الجازية وحدها بل الى القبيلة باسرها من خلال استخدام ضمائر الجمع (تحقوش ، انتو ، ومتونى ، سبتوها) .

ومن جانب آخر فان السيرة تنويعا على هذا الاتجاه تدعم دوافع الحركة الهلالية باسرها ، بداعم اخلاقي يرتبط أساسا بفكرة تحقيق العدل ونصرة المظلوم مختلطة بفكرة التأزر والتعاضد القبلي فقد جاء جبر القرishi فارا من تونس لانذا بينى هلال من جور الزناتة الذين قتلوا رهنه واستأثروا دونهم بكل شيء^(٢٣) ، على ان السيرة لم يفتتها ان تضفر هذا الدافع ذا الحس الاخلاقي المختلط بحس قبلى عشائري بداعم او جانب اقتصادى تمثل في الاثارة التى حققتها جبر حين لعب السيجة مع بعض الهلاليين ، وفوجئوا به يستخدم قطعا من الذهب بدلا من كلاب (احجار) السيجة ، وحين سأله عن دهشة تعمقها حالة القحط التى يعانونها — اخبرهم انها احجار تونس التى تستخدم (هناك) في مثل هذه اللعب كنایة عن وفترتها ، انها نفس المنطقة التى يدعونهم الى غزوها ليثاروا له ، وكان جبر القرishi — بالأحرى مبدع السيرة — قد استشعر ان فكرة ارساء العدل ونصرة المظلوم ومن ثم الثار له قد لا تقوم وحدها — كقيم تجريدية . دافعا لعبور هذه المسافات الطويلة الوحشة المتعددة السلطات والحواجز والدخول في معارك تقتضى العديد من التضحيات التى تجمعها كلمة (التغريبة) التى اطلقت على رحلة ما بعد الريادة ، اذ الريادة اصطلاحا وواقعا انما هي مجرد تمهيد ومقدمة للعمل الاساسى وهو التغريبة والمصطلح الاخير مكتنز بكثير من الدلالات .

من هنا نقد رند جبر دفعه للهاللين بالدخول في الخطر بـ دفاع
— أو جاذب — ذى اساس مادى جاء ملائما تماما للحالة الاقتصادية
القاسية التى عاشتها هذه القبائل البدوية والتى تمثل المحرك الأساسى
لصراعها الذى ينتظم السيرة برمتها . ولا ينفى ان تفقل عن تأمل المفردات
ومن بينها تسمية تونس بـ (الخضراء) كمعكوس نفسى الحالة نجد غير
الخضراء ، وخاصة بعد جفاف وجدب لسبع سنوات على مجرى تقاليد
الجدب السباعى المرموز له « بالسبعين العجاف » بما هو اكمال للدورة
واحكام لحلقتها حيث يتم التحط خلق منظومته ويستقر أو يستريح في العام
السابع .

وغير غائبة — باية صورة — عن ادراكتنا الدوافع والمبررات
المستنبطة من خارج نصوص السيرة الهلالية والتى يقوم فيها صراع
الأنظمة العربية وقتها بدور محورى في دفع حركة هذه القبائل التي طاربتها
السلطة العباسية لوقوفها الى جانب حركة القرامطة لتتلقنهما السلطة
الفاطمية في مصر فتدفع بها الى المغرب العربي لتحمل بذلك مشكلتين :
خطر هذه القبائل البدوية المحاربة في البقاء على مشارف مصر تشاغب
السلطة المركزية وتهدد استقرارها ، وانشقاق المعز بن باديس على
الدولة الفاطمية وهو عاملها على تونس ومن ثم دفع الفاطميون — لعصر
المستنصر — بهذه القبائل الى تونس ل تستأصل شامة ابن باديس ،
وتستهلك طاقة الفريقين معا في حرب ضروس ، لا تشك السلطة الفاطمية
في أن الفريقين سيدخلانها ويستقطان في مستنقعها ، وهى قراءة سياسية
من جانب السلطة الفاطمية — صحيحة في جملها .

على اثنا حرصنا هنا — في هذا المدخل — على الا نتفل
بنظر التفاصيل واستعراض جوانب سبقت معالجتها في دراسة
رائدة نعدها المرجع الرئيسي — والوحيد الجدير بالاحترام حتى
الآن — في الدراسات العربية لهذه السيرة (٤) والداعم الاهم
وراء الایجاز والاكتفاء باحالة القارئ المهتم الى المرجع الرئيسي
هو حرصنا على محاولة الاعتماد على ما اثارته نصوص السيرة
نفسها من دوافع ومبررات لهذا الصراع ، وهذا جانب هام من
جوانب فنية السيرة ، على ان الدوافع التي عولجت من خارج
السيرة باللغة الاهمية ايضا ، اذ هي تمثل الدوافع التي كشفت
عنها التحليل العلمي التاريخي ، وهي وحدتها القادره — حقا —
على الرد على تساؤل حقيقى واساسى : لماذا كانت تونس
بالذات هي مسرح الصراع ؟ . فعلى اساس التحليل الذى قامت
به الدراسة الرائدة يمكن تفسير عدم اختيار بنى هلال للشام

مثلا حلا لازمتهم الاقتصادية – دافع التغريبة الرئيسي – وقد عبر بنو هلال بلاد الشام وهى أقرب إليهم جغرافيا ، وكذلك مصر ، ولكن السلطة الفاطمية لم تكن لتسمح لهم بذلك ٠

ان المفردات التبريرية – مجتمعة – التي نقف عندها داخل النصوص لها كذلك أهميتها في التفسير اذ هي حلول نظرية وفنية يليق بمثل هذا العمل الفنى الكبير ان يعمد إليها او يبني ويشكل نفسه من خلالها والمبدع الشعبي ليس مطالبًا ببطاقة الواقع التاريخية والسياسية او حتى مجرد محاذاتها ٠

على اية حال فان الرواد الاربعة وصلوا الى مشارف تونس وقد انهكتهم الرحطة سفرا وصراعا مع الاعاجم واليهود ، وعبروا بكيانات بشرية (سياسية وثقافية) مختلفة ، والتقي بهم العلام الذى يعلم مسبقا – على نحو ما تحب السيرة ان ترسم – وبصورة يقينية بمستقبل الاحداث ، وقد رتب خطته ومصالحه على أساس مجريات ما سيحدث ، اذ وجد في العدو الآتى من الشرق وما يصاحب مجئه من وقائع وتغيرات فرصة مواتية لتحقيق مشروعه الخاص ومن ثم ابرم اتفاقه مع ابى زيد – بعد ان ادوا معالونا من الوان المسرحية السياسية – وكان الاتفاق واضحا ، يراهن فيه العلام على انتصارات الهلالية على قومه – الذين يمثل هو واحدا من قادتهم – محققا بذلك حماية مصالحه خلال الصراع وتطویر امكانية هذه المصالح ، وقد تحقق الشق الاول في مرحلة التغريبة حيث قام الطرف الهلالى باطلاق الابن والأغنام على حدائق الزناتية فاستثنى الهلاليون – ابو زيد تحديدا – حدائق العلام من اجراءات التدمير ^(٣٥) . اما ابو زيد فقد راهن – خلال هذا الاتفاق – على موقف العلام باعتباره راس جسر – قائم على اعمدة محلية – الى تونس او بمعنى ادق الى هدفه الاستراتيجي من الرحطة كلها . وعلى كل فقد كان نزول الرواد الاربعة عند بساتين تونس ملخصا لجوهر الصراع كله في اطار منهوم هجرة او هجوم الرمال على السهل او نمط الرعى على نمط الزراعة ^(٣٦) .

ولعل من الحلول الفنية الملفتة ان العلام على الرغم من عتاب ابى زيد له ، اذ سالمهم عن اسمائهم قبل ان يدعوهـم الى داره – مخالفـا بذلك مجرى المعرف العربى – فانه تركـهم دون ان يطعـمـهم متجاهلاـ هذا العـتاب ومن خـلالـ هـذهـ الفـجـوةـ التـيـ تـبـدوـ وـكـانـ السـيـاقـ لمـ يـبـرـرـهاـ – معـ حـرـصـ السـيـرةـ عـلـىـ التـفـاصـيلـ الدـقـيقـةـ ، وـسـدـ كـلـ الثـغـرـاتـ – تـدـخـلـ السـيـرةـ إـلـىـ مـرـاحـلـهاـ المـرـسـومـةـ فـعـقـلـ الـمـبـدـعـ الشـعـبـيـ الذـيـ يـنـسـجـ مـاـدـةـ ذاتـ اـسـاسـ تـارـيـخـيـ بـيـدـ اـنـهـ يـتـعـاملـ معـهاـ فـنـيـاـ بـمـرـونـةـ شـدـيـدةـ وـسـيـطـرـةـ تـشـكـيلـيـةـ اـكـسـبـهاـ تـداـولـ عـدـدـ كـبـيرـ مـنـ الـمـبـدـعـينـ اـنـسـاعـاـ وـثـرـاءـ وـدـقـةـ فـيـ التـقـنـيـنـ الفـنـيـ ^(٣٧) .

ان هذه الفجوة ليست الا فجوة على السطح ، اذ الحقيقة ان المنطق يقتضى الا يدعو العلام ابا زيد ورفاقه الى منزله على مراى من الزناته فينم عن موقفه ويكشف خطته ، لكن الاهم هنا هو ان هذه الواقعية التي تبدو للنظر السطحي المتهجج فجوة ، هي التي اتاحت تدفق حركة الاحداث ، فقد دفع الجوع احد ابناء اخت ابى زيد الى الصياغ واعلان خاله بحقيقة الموقف ، ويقدم ابو زيد سيفه وقيصمه للبيع فيعرض يونس على مبادرة خاله ويعطى عن وجود مصدر آخر – في حوزته – لحل المشكل ، هو فرع من ذلك العقد الذى لشما ، ويتفقون على بيعه ، وعلى أساس توزيع المهام الذى قامت به شما نفسها عند توديع الرواد يتم تكليف يونس ببيع الفرع وشراء الطعام على الرغم من معرفة الاربعة – مسبقا – بالعصير الذى ينتظر يونس وينتظرونهم من خلال عيادة ابى زيد للطير (٢٨) الذى رواه عقب ترکهم لبلادهم وعلى الرغم من دعم العيادة بمارسة تنبوية أخرى هي ضرب الرمل الذى قام به مرعى الخبر بهذا الشأن (٢٩) .

ان وضوح صورة المستقبل على هذا النحو – على مجرى نظام السيرة في زرع بذور الاحداث – لم يحل دون مضى يونس الى اداء مهمته، فقد كان محتما ان تستسلم المخاوف الاعتقادية – مهما بلغت يقينيتها – امام المقتضى الاقتصادي الواقعى (٤٠) وكان لا بد من بعض النصح ومحاولة مواجهة القدر بالحذر وهي حلول تشخيص وتنمو من خلال السياق العام او البنية العامة المكونة للثقافة ومفرداتها والابعاد النفسية المختلفة التي تشكل الشخصيات . وقد ظلت هذه النبوءة ونصح ابى زيد وتحذيره ليونس مصدرا من مصادر توتر يونس في حركته التي غلب عليها التردد ، ولكن مبدع السيرة يقود الاحداث في مجريها بمهارة ومنطقية عقلية وفنية ملفتة، يستعينا بالعديد من الوسائل المقلية والنفسية والعملية والاعتقادية على نحو ما توضح النصوص .

ان يونس يتجه الى داخل المدينة ويبحث عن الدلال الذي يسخر منه – من ذلك البدوى الذى يريد بيع عقد فى مدينة كهذه ، للحطى فيها تجار كبار – ولكن الدلال ما ان يرى العقد حتى يطرى صوابه فينطلق بالعقد الى (سعدي) بنت خلية الزناتى التى تعجز عن دفع ثمنه فتعرض دفع ثلثى ثمنه نقدا ودفع الثلث بساتين ، ويعود الدلال الى يونس الذى يوبخه على هذا العرض غير المنطقي ، ويتجه الدلال بالعقد الى (عزيزه) بنت سلطان تونس فهى وحدها القادرة على دفع ثمنه ، وما ان ترى جاريتها ووصيفتها (أم) العقد حتى تصرخ فقد عرفت فيه عقد شما ، فقد كانت جارية ليونس اهدافا لها لبعض الشعراء وظلت في سلسلة من البيع واعادة البيع حتى اشتراها عزيزة ، وصراخ (أم) مصدره خشيتها ان يكون العقد قد نهب ، وهو لا ينهب من مرابع بنى هلال الا اذا قتل ابو زيد ، وتتجاء

عزيزة على صراغ (م) وتعرف منها جلية الامر وتطلب الى الدلال ان يذهب الى يونس ويستدعيه فقد عشقته منذ زمن من خلل وصف (م) في ليالي القصر / السجن الذى بناه لها ابوها معبد السلطان ضئابها على الزوج ، ولكن الدلال يعلن لها عجزه عن اقناع يونس بالجاء الى قصرها فتدعوه الى التحايل عليه ، وينتهى الامر بيونس عند قصر عزيزة التى تستدرجه حتى تستحوذ عليه وتسد عليه كل المانذ وتراؤده ويقاوم فتلع ، ويعلن لها عن حزنه على خله واخويه فى جوعهم فترسل لهم طعاما يرفض ابو زيد ان يمسه هو او اي من ابني اخته على الرغم من شدة جوعهم وعلى الرغم من ان الخادم الذى حمل الطعام لم يخبرهم عن مصدره وادعى الخرس على نحو ما حدثت له عزيزة تعبية على ابى زيد حتى لا يعرف ان عزيزة هي التى ارسلته .

ويطعن حراس الحدايق يحيى الموكى برعنى الابلة فيقتل ابو زيد كل الحراس سوى واحد يقطع له اذنيه ويرسله الى الزناتى ليخبره فباتى الزناتى ورجاله ويقبضون عليهم ويترعر اعدامهم فتتوسط عزيزة لدى ابىها وتفشل فتستعين بالعلم المدلل بحبها فيخلصهم من مشنقة الزناته .

وتنقل السيرة – او ينتقل بها مدعوها ورواتها – الى مراحل جديدة من مراحل الطريق الذى رسمت حدوده اراده فكرية ووجودانية عميقه وصارمة ، دون ان تمنع هذه الارادة دوريا جانبية كثيرة من ان تصيب فى هذا الطريق العام المحدد العلامات ، والذى يقف فى هذه المرحلة عند جبس يونس فى قصر عزيزة ومقتل يحيى واصابة مرعى باسم افعى فى بئر ، وعودة ابى زيد وحيدا الى نجد لنقف عندئذ على بوابة « التغريبة » .

هذه هي القصة فى تلخيصها المخل حتما ، اذ هو سرد مضلل لا يعكس ملامح ذلك البناء الفنى المحكم ، الشعري – غالبا – او الذى يتمتع فيه الشعر بالنشر فى بعض الروايات . وقد قدمنا هذا التلخيص فى طريقنا الى النصوص التى اداها رواتها بدون بعض الالامناء نصا من نصوصها – ربما ببعض التدخل الذى لا يمكننا اآلن القطع بحدوثه او بعدم حدوثه – وطبع هذا النص وهو المتاح لنا حتى الآن . وقمنا بتدوين مجموعة من الروايات الشفاهية المعاصرة – دون ادنى تدخل بطبيعة الحال – وهذه النصوص لا تمثل كل ما فى حوزتنا لروايات نص موضوعة عزيزة ويونس ، عاذرين النية على السعى فى متابعة جمع وتقديم ما يتاح لنا من الروايات دون ان يكون فى هذا السعى اية محاولة للوصول الى نص اكمل او نص كامل او غير ذلك من المسميات الوهمية التى تشيع لدى البعض ، ذلك ان اية محاولة لتقييد النص فى اوتاد معيارية انما هى محاولة محكوم عليها بالفشل ، فضلا عن أنها ستكون صادرة لا محالة عن نهم مدرسى ضيق ولا علمي ،

نماضجات المؤثر الشعبي — بما هي مأثور شعبي — تظل مادة حية
لإعادة الانتاج (وانت لا تنزل البحر مرتين ولا مرة ونصف) .

أهمية عزيزة ويونس :

تتميز منطقة عزيزة أو يونس — أو يونس وعزيزة اذا شاء البعض — الى جانب مناطق اخرى بأنها من ثوابت موضوعات او مراحل حركة السيرة، فمَا راوه من رواة هذه السيرة لا يمكنه تجاهل هذه المنطقة ، ومما يرتبط بهذا الجانب كذلك ، ان هذه المنطقة ليست مجرد واحدة من الثوابت ، بل هي من اهم المناطق ، اذ تعد احد المحاور الهامة في حركة السيرة ، فهي نقطة المواجهة بين الطرف الهلالي والطرف التونسي ، فحبس تونس على هذه الصورة الخاصة — وحبس عقده معه — يمثل اول مظاهر الحصار الزناتي لبني هلال اذ هو اول علامات الاستحواذ ، وان كان من جانب آخر يمثل ثاني مناطق الاختراق الهلالي للجانب الزناتي ولو على مستوى الدلالة الرمزية فسرعان ما يوظف هذا الاستحواذ كاداة ضفت على السلطة الزناتية لتطلق سراح بقية الرواد وتنتزدهم من عقوبة الاعدام شيئاً ، ومنطقة الاختراق هذه تلتزم — هكذا يريد المبدع — مع سابقتها ونظيرتها (اتفاق العلام) . وتحول معها الى ضفيرة واحدة توية للضغط على السلطة الزناتية واطلاق سراح ابي زيد ومن معه . وحبس يونس على مستوى استراتيجية الجانب الهلالي اعطى مشروع التغريبة دافعاً جديداً في اطار المفهوم العربي للشرف والكرامة ، اذ لابد من استرداد يونس حتى ان مرعيها اصحابه حراس خليفة ولكن ابا زيد قتل عدداً وافر من الحراس ، فاذا كان الطرف الهلالي قد نال ثاره ، فان ثاره من بيت الحكم التونسي على احتجاس يونس يظل قائماً ، بل هو ليس ثاراً بقدر ما هو مهمة استعادة سجين ، وقد عرفنا كيف اعترض الهلاليون على سفر هؤلاء الامراء ، كما عرفنا ان يونس ظل يتصف بصفة الجمال والرق — عجبان — فضلاً عن انه يظل يمثل البقية الباقيه من رائحة الاحبة — على حد التعبير الشعبي — فقد قضى اخواه مكان لا بد وان تتجه الجهود لاستعادته هذه البقية . ولا يأس في ان يرى ان حبس يونس كان مجرد واحد من مبررات التغريبة التي كانت ستتحدث على اية حال فالدافع وراءها دافع اساس واسع من مجرد حبس يونس ، انه الجدب .

اما على الجانب الفني وهو ما نراه الام في ضرورة التركيز عليه باعتبارنا امام وثيقة فنية جمالية بالدرجة الاولى فان النصوص التي نقدمها هنا تقدم لدارس الفن مادة خصبة للتحليل الفني ، فقد برع الشعراء الشعبيون في هذه المنطقة — على براعتهم في السيرة كل — في التصوير بدرجة مثيرة ، واذا بدا للبعض ان يرى في هذه المنطقة او المرحلة مجرد

تلفيق درامي لتحرك خطوط السيرة ، او انها جزء مختلف لنفس الفرض فان مثل هذا التصور يصب ايضا في مجرى المقوله الفنية (البراعة الفنية) فافتعال جزء من الاحداث — جدلا — يضع المبدع الشعبي الشاعر (باني السيرة) بازاء تحد منى اذ هو مطالب ان يعوض هذا الاختلاف او الافتعال باجادة الصياغة الفنية بحيث يجيء الامر مقنعا للمتلقي ومقنعا للسيرة ذاتها، هل تقبله في سياقها ام تلتفظه . بل اننا نرى اكثر من هذا ان استغراق الشاعر الشعبي في تفصيلات هذه المنطقة يؤدى مجموعه من الوظائف الفنية والنفسية ، فهى الفترة التى يعود فيها ابو زيد الى نقطة انطلاقه (نجد) وهى منطقة التصرف فى ابطال السيرة (طعن يحيى ، لدغ مرعن ، احتجاز يونس) او خروج بعض الشخصيات من المسرح بحيث تبقى الواقع المتصلة بهم دافعا من دوافع حركة الاحداث .

ومن هذه الوظائف ايضا انها منطقة المهدنة التمهيدية بين المتلقي واحادث السيرة العتيقة فسرعان ما يعود الجمع الهلالي متغريا ليدخل فى حرب ضروس مع الطرف التونسي .

اما الوظيفة البنائية (تعنى منطقة بناء السيرة) فانها تكمن في امرین:

اولهما : ان دخول يونس الى قصر اسره كان الدافع وراءه هو حالة الجدب الجزئى او الاجتياح الاقتصادى ، فلا طعام ولا وسيلة لجلبه ، وهى حالة رمزية وتنويعة جزئية دالة على لحن الجدب الكبير الذى دفع ببني هلال جميعا الى اجتياز كل هذه المساحات الجغرافية وصولا الى تونس ودخولها فى اسرها فالشاعر المبدع للسيرة — المدرك لمجمل موضوعه — يقيم الجوانب الجزئية على اساس البناء الكلى الشامل ، ومن المكن القول بأن منطقة عزيزة ويونس تمثل تلخيصا رمزيا للحركة الهلالية بأسرها ، وجاء ناعلا وديناميا في هذه الحركة .

وثانى الامرین : هو الاشارة الى انحلال الطرف التونسي ، فالعلم احد تواعد السلطة الرئاسية يتواترا مع الآتين يستهدفون ارض الوطن وثرواته ، وتروى بعض الروايات ان سعدى بنت خليلة فارس زناته البرز قد اولعت بمرعى ، وها هي عزيزة بنت معبد سلطان تونس تحبس يونس حبا ، بل انها ما ان ترى بكاء جاريتها (امى) حتى تظلمها تبكي عشقا وطلبا للرجل (الدلال) فتتعددها بالزواج منه نورا . وهذا جانب لم يحرص المبدع الشعبي على تصويره على هذا النحو عيناً على ان الامر لا يخلو في مناطق كثيرة من الحيل وخاصة الطعون

الفيبية عند دخول بعض احداث السيرة في منطقة انفلاق (تدخل الخفر – توظيف الجن) وهي مفردات اصيلة في منظومة التراث والمأثور الاعتقادي العربي يقتضي توادرها بونرة الوقوف عندها لا تنحيتها أو تجاوزها (٤١) . وعلى أية حال فإن السيرة لم تذكر اعتمادها على الحيل بل حرصت على اطلاق هذا الاسم عليها مرتبطة بابي زيد (حيل ابو زيد) والذي وضعت على كتفه (جراب احیال) استخدم محتوياته في الخروج كثيراً من دائرة محكمة الانفلاق لتمضي احداث السيرة في سبيلها المرسوم بدقة . هذا فضلاً عن ربابية ابى زيد وشعره الذى وظف باضطراد كحيلة من الحيل او اداة من ادوات الصراع .

حقاً أن بعض حيل الحلول تبدو مفتعلة بعيدة الاتصال بمنطق الواقع الموضوعي للسيرة ذاتها على نحو ما نرى في زرع (م) – وهي جارية هلالية – في قصر عزيزة ، وقد عبر بها الشاعر الشعبي مبدع السيرة عشرات الآلاف من الأميال (من نجد الى تونس) لتكون حلقة الصلة في الأحداث فبغيرها لم تكن عزيزة لتعرف يونس .

على أن المبدع الشعبي يبذل جهداً فنياً بالغاً لمعالجة هذه الحلول بحيث تبدو منطقية وبعيدة عن الافتعال ، وهو فوق ذلك يصدر أساساً – في رأينا – عن قاعدة عامة تذهب إلى أن للفن – باعتماده على جانب خيالي وتخييلي – منطقه الخاص وهي قاعدة ليست غائبة عن ذهن المبدع الشعبي إذ لا يمكننا قبول فكرة أن هؤلاء المبدعين الشعبيين ينتجون فنونهم بصورة ارتجمالية لا قانون لها الا الفوضى ، فثمة من الشواهد – من احاديث الرواة الشعبيين المبدعين – ما يقطع بادرائهم العميق لوظائف أساسية لكل ما يراه البعض – بتسرع وسطحية في التناول – وبالغات وانتعالات فاقدة الدلالة وسرد مثل هذه الاحكام إلى غياب المنهج العلمي في التعامل مع المأثورات الشعبية وهو غياب يقود إلى اقتطاع أجزاء من النصوص وقراءتها دون استقرارها ومن ثم ينتهي الأمر بنتائج مختلة يسوقها الأضطراب وتطفو على سطحها الأحكام الأخلاقية والايديولوجية البراجماتية .

حوار مع السينمائي السوري محمد ملص عن أحلام المدينة

- رسائل الدمشقي عن المدائن
التي هزت أحلامها ..
- المجاز هو تأليق الشخصية الواقعية
- تحدثت عن ذاتي لأنّه لم يكن لدى
ما هو أكثر وضوحاً ..

حوار : رضوان الكاشف

في إطار الدورة العاشرة ل أيام قرطاج السينمائية بالعاصمة التونسية عرض الفيلم السوري « أحالم المدينة » لمخرج الشاب « محمد ملص » وفاز الفيلم بخمس جوائز أساسية ، منها جائزة النانتي الذهب كحسن فيلم ، وجائزة احسن سيناريو وجائزة احسن اداء تمثيلي لليسامين خلاط ، وجائزة تقديرية لاداء الطفل « باسل الابيص » ، وجائزة اتحاد القادة الدوليين « الفيبرس » لحسن فيلم ومؤخراً عرض الفيلم في باريس واستقبل باهتمام بالغ حيث بعد من أهل الأفلام العربية .

اما الجائزة الكبرى لمحمد ملص ، فكانت ذلك الاستقبال الرائع من قبل الجمهور التونسي الذي يتميز بثقافة سينمائية راقية وبحس فني عال ، لحظة صعوده على خشبة المسرح لاستلام الجائزة ، كمخرج للفيلم وصاحب قصته السينمائية ، والمشارك في كتابة السيناريو .

والمخرج السوري محمد ملص ، من موليد ١٩٤٥ ، درس الإخراج السينمائي بموسكو في السنوات من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٤ ، وباتى فيلمه الآخر « أحالم المدينة » كاول عمل روائي طويل يقوم باخراجه وكتابته ، وقد سبق اخراجه لهذا الفيلم عمل مجموعة من الاعلام الوثائقية والروائية التصويرية ، منها « حلم مدينة صفيرة » (١٩٧٢) و « القنطرة » (١٩٧٤) وكلاهما روائي قصير ، و « الذكرة » (١٩٧٥) ، « الفرات » (١٩٧٨) وهو فيلم تسجيلي متوسط الطول عن الفنان الشعبي في حوض الفرات ، ثم « المقام الفلسطيني » (١٩٨٠) وهو وثائقى مساعنة عن المخيمات الفلسطينية في لبنان ، وكان هذا الفيلم اولى محاولاته للانفصال عن الانتاكي الحكومي ، حيث ساعد في انتاجه اتحاد التسجيليين العرب .

ويجانب هذا النشاط في مجال الابداع ، شارك محمد ملص ، زميله وصديقه المخرج السوري « عمر اميرالاي » أحد أهم المخرجين التسجيليين العرب صاحب الفيلم التسجيلي الطويل - المتنوع من العرض - « الحياة اليومية في قرية سوريا » وصاحب فيلم « مصائب قوم » عن الحرب الاهلية اللبنانية ، شارك الائنان في ادارة نادى السينما بالتليفزيون السوري ، كان له دور بارز في تنشيط الحياة السينمائية بسوريا .

« هي الشام يا امي .. هي الشام .. تعالى انطلقي .. يا الله ما أحلى الشام يا امي » تلك الكلمات المفعمة بالدهشة نطق بها الطفل الصغير عمر ، اعلانا عن بداية فيلم « احلام المدينة » حيث تدخل مدينة دمشق حافلة تقل الام « حياة » (ياسمين خلاط) وطفليها (ديب) (بassel الإبيض) و « عمر » ، قادمة من القنيطرة ، ولذلك في عام ١٩٥٣ عشية الاحتفالات بالعيد الاول للجلاد ، حيث غرفت المدينة في الزينات والشمارات ، اما هي فقد هدأا الحزن على فقدان زوجها ، والقلق من المستقبل المجهول ، تدق « حياة » باب الاب ، الذى لم يعد لها ملجا غيره ، فيبين من وراء الباب ، كانوا يدهشنا بقصوته المفروطة وانانيته التي لا حدود لها ، فهو لا يتورع عن طرد الام .. الابنه .. والاحفاد .. برغم الليل والتوصيات والدموع .. وحين يفرض عليه الجيران من ابناء الحي ، دخولهم . في النهاية فانه لا يكتفى لحظة عن ايدائهم وتسليم حياتهم باللسان والسوط والعصى ، ولا يعوزه لذلك مبررا .. ويتوهج قسوته باصراره على الحق الطلقين بملجا القراء ... فنجو ديب من هذا المصير ، بهدوءه والتحاقه بالعمل كصبئ كواه ، بينما يدخل عمر الملجا ويشكو لامه في احدى الزيارات من قسوة المعاملة داخل الملجا ، وهو الطفل الذى احب اللعب .

وينكشف ديب ، وينكشف لنا معه ، من موقعه الجيد كصبئ في دكان كواه الحي ، عالم الشارع الدمشقي في الخمسينات ، وبالتحديد في الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٥٨ ، عالم غنى بالتفاصيل الحية التي تتضاعف فيما بينها لترسم لنا لوحة ثرية بالوانها المتداخلة والمتابينة ، وبخطوطها وظلاتها الكثيفة — لوحة تكشف لنا في احد مستوياتها الهامة ، عن الكيفية التي يصيي فيها الشارع الدمشقي (وحال شوارعنا العربية الأخرى من حاله) تعينا حيا عن حالة « نظام حكم » ، منه كمثل غيره من أنظمة الحكم العسكري ، تعتمد مجموعاته المختلفة العنف والتأمر ، طريقا للسيطرة على السلطة ، مع حرص شديد على استبعاد اي دور حقيقي وفعال للجماهير في صنع مستقبلها .. وفي حضن هذا الكابوس ، يمتلا الشارع الدمشقي بالصراعات الصغيرة بين افراده العاديون البسطاء تلك الصراعات التي ناقن كابن شرعى لهذا النظام العسكري وطراحته ، فيما تكشف عنه من انانيه وعنف وقسوة ، تتواردى حينا وراء السلوك العادى ، وتتفجر حينا لتفرق الشارع بالدم وهناك الاب ، الجد ، بقصوته ووحشيته ، وهناك « القصاب » الذى يحتفظ بصور كل الحكم ، ليصبح جاهزا لتعليق صورة من يعتلى عرش السلطة ، يحلها محل صورة من سقط ، واذا كان ذلك يكشف عن وجه من وجوه الانسحاق امام طفيان السلطة ، فان العنف والبلطجة هي الوجه الآخر لهذا الانسحاق ، فنرى ذات « القصاب » ، ينتهز فرصة خلو الشارع من الناس لحظة الامطار في احد الليالي الرمضانية ، لينقض بخسه على احد الخصوم السياسيين يمزقه بسكنه في محاولة لتصفيته جسديا .. فالقصاب لا يريد احزابا في الحي .

وهناك ، القماش ، المخدر دانها ، يصر على حرمان أخيه من الميراث ، ذلك الاخ الذي يفشل في ان يكون جاسوسا للعسكريين داخل حي ، حيث يفتضح امره ، فلا يصبح امامه الا المطالبة بالميراث ، فيسيطر في الشوارع شاكيا باكيما ، يخبو نور عقله يوما بعد آخر .. حتى اللحظة التي يغرس فيها القماش مقصه في قلب أخيه ، الذى يركب عجلة ،

ويسيء مترنحا في الشارع ، حتى يسقط قتيلا غارقا في دمه .. وينقدم الاخ القاتل مرددا في ذهول .. انه قد قتل اخيه .

وهناك الكواه ، طيب القلب ، الفهم للطعام ولجسد الزوجة ، يختار لنفسه وبامرار موقع المشاهد الحريص على ان لا يأخذ دورا في الالعب الذى تملا المساحة امامه ، انه كما لا يريد لنفسه ان يكون طرفا في لعبة تنفي قواعدها ويتبدل المشاركون فيها بين لحظة وأخرى وبرغم ان دكانه ، هو ملتقي جميع ابناء الحى ، يكتشفون عنده ما يدور بعقولهم من افكار وما يعتمل بصدرهم من مشاعر ، الا انه لا يتورع عن طردتهم حين يشعر بان وجودهم صار خطرا يهدده ولو من بعيد .

وحين يرتعش « ديب » ويصرخ باكيما ، مرددا في هستيريا ، ما رأه من محاولة قتل القصاب للبنق ، وما اصابه من فزع لمrai الدم والسكن .. يمسك الكواه بصبيه (الدب) ويحاول اغلاق فمه ، ويهزه بغضب ، ويرجوه في مسكنه ان يصمت عما رأى ، وان لا يبوح بالحقيقة ، بل ويضطر لصفعه كى يكتفى ثم يختنقه في حب شديد ، ويقاد هو ذاته ان ي Sik من خوفه .. ثم هناك « الاغمى » الذى فقد بصره اثر اصابة بحرب فلسطين ، انه يتنفس بفلسطين الوطن الصائع ، ويحكى لدبب عنها ، ويعلمه كيف يحبها ، ويحلم بان يعود له بصره ، يخيب امله في ان يجد من يساعدة على السفر لاستعادة نور عينيه .

اما « ابو النور » ذلك الطالب الوطنى الذى يلتحق بالتيار القومى الوهودى ، وبالرغم من انك تشهد له بخلاصه وصدق نواياه ، سواء وهو يجهر بمدعاته للديكتاتورية الفكرية او هو ينتصر لسقوط هذه الديكتاتورية وهبوب رياح التغيير الديمقراطى ، ويشترك في حملة الانتخابات ، وبالرغم من حشده للشارع تاييدا لمصر في حربها ضد العدوان الثلاثي وبرغم بهجهة التى لا حدود لها باعلان الوحدة بين مصر وسوريا والتى برى فى اكتنال القمر فى السماء تلك الليلة التى اعلنت فيها الوحدة ، دليلا على مباركة الله وتاييده لها ، برغم كل ذلك ، فان احساسا قويا بداخلك يجعلك تشعر بان « ابو النور » فاقد للفاعلية الحقيقية القادرة على المشاركة فى بناء مستقبل امه وتحصن ابنته الكاذبين ..

انه عاجز عن فهم ضرورة تغيير البنية الاجتماعية وصياغتها من جديد .

ثم هناك « حياة » تلك الام الجميلة ، التى كفiera من بنات العرب ، تصبيع رهينة للحزن والهم ، حين تفقد بفقدان زوجها ، الطمأنينة والملاذ والحماية والآمنis وتصبى مطالبة فى عالم شديد القسوة ، ان تومن لابنائها ولها ، الحد الادنى من شروط حياة لا ضياع فيها .

وبعد ان تقشرل فى حماية طفولة « عمر » ابنها الاصغر ، فانها تحمى « ديب » وتحتمى فيه ، هو ابنها ورجلها الوحيد ، معه تستطيع ان تحكى وتبكي ، وتطلق خصلات شعرها وتشطىه ، وتتفنى « المفنى حياة الروح .. » معه تتبدل اللحظات والادوار ، فهى لحظة ام ، وابا فى الثانية ، و طفلة فى الثالثة ، وفي الرابعة انتى .. و « ديب » فوق كل ذلك نافتها الى العالم الخارجى ، تحيا من خلاله ما يدور حولها من احداث وما يستجد من تغيرات .

وتحت وطأة قهر الاب ، والخوف من المستقبل ، ووحدتها التى تزداد يوما بعد يوما بانشغال « ديب » في العمل والدراسة ، تقبل « حياة » الزواج من آخر لا تعرفه ، بعد تردد

طويل شهد لحظات من البكاء والغزى ، خوفا من ان تكون خطوطها هذه خيانة لطفليها ، وبالفعل تخرج متسللة الى زوجها الجديد مرتعبة من خيانتها . وحين يفشل زواجهما ، تعود الى « ديب » مذلة ومهانة تحاول ان تبرر له فعلتها ، وتعتذر له ، ويصففها وتحتضنه ويحتضنها ويبكيان معا في لحظة من التوحد الذى بياطنه الرعب والانكسار والرجاء .

واخيرا هناك « ديب » ، ذلك الذى يأتى الفيلم كرحلة فى ذاكرته ، عن تلك السنوات البعيدة ، يعودنا ديب ، الى معايشة اولئك الناس العابين البسطاء فى حياتهم اليومية المليئة بالصراعات والمحاولات والنكبات والمسى والافراح ، والحلم واليأس .

ويتبدى الفيلم ، من ناحية اخرى ، ترحالا فى ذاكرة « ديب » ، بحنا عن المصادر الاولى لتشكل الوعى فكرة وجودانا ، صورة وصوتا ولوانا .

ان الذى يراه ديب ويسمعه ويحسه ، ما كان له ان يتلذق امام عينيه ، ويمر وكأنه لم يكن بل انفرس فيه وبات يشكل وعيه ووجودانه ، انه أولا يعنى الفهر على يد الجد ، ويعنى العنف على يد رجالات العسكر ، سواء بشكل مباشر ، اثناء مشاركته فى احتفالات الجلاء ثم بعد ذلك مشاركته فى احدى التظاهرات ، ويعنى بشكل غير مباشر وعلى نحو اخر فى علاقات اهل الحى ، حين يرى الدم يتغير امامه مرتين ، مرة بخنجر القصاب ومرة اخرى بمقص القماش .

ويعنى معنى الخوف من خلال علاقته القريبة بالковاء ، الذى يرتعش خوفا مما يراه ويسموه .

ويعنى اولى بشائر الانذاذ الحس الغامض الذى يثيره مرآى الجسد الانثوى فى مصبغة الملابس ، ذلك المكان الذى يتبدى وكأنه الرحم بابخترته واضائه ، واوانيه المقرمة .. وحيث تفوح رائحة الجسد الانثوى الذى يتلوى امامه غارقا فى العرق وضباب الاصباغ التى يقاد تحتها النار .. وهذه الانثى التى يشعر بحضورها الحس القوى ، دون ان يلمسها ، هي ذاتها التى تبكى حين يصاب وهى التى تضمد له جراحه .

وهو يعنى ، ذلك الشعور القلبى الغامض بالحب ، فى علاقته بالتلبيذة الصفراء زميلة الدراسة ، والتى يقوم بكى شرائطها قبل الذهاب الى المدرسة ، ويفرح بملاعبتها والاختبار منها ، وهى الوحيدة التى يأنمنها على سره ، فيسوح لها بحزنه لزواج امه .

وهو قبل كل ذلك ، يكتشف بان له اسماء غير اسم « ديب » ، حين يذهب للالتحاق بالمدرسة ، فيزه الاكتشاف فيركض فى شوارع دمشق صارخا باسمه الحقيقي حتى يصل الى امه .

وهذا الوعى الذى يتسرى اليه غامضا حينا ، ويقتصر سافرا حينا آخر ، يصبح ردود افعاله له ويشكل اولى محاولات لل فعل المستقل ، بدءا من البكاء والارتفاع لرني الدم ، ومرورا بصفع الام ، وانتهاء بحمل الخنجر ومطاردة الرجل الذى أهان امه فى لمحاولة يائسة لقتله .

وحين يفشل « ديب » فى اقتحام البوابة الكبيرة التى احتفى ورانها الرجل ، يأخذ الصبي الذى يسمى نحو الرجلة ، بضرب راسه بالبوابة حتى يسقط عند اعتابها غارقا فى دمه ، واعيا بحقيقة جديدة تبرز فى هذا العالم القاسى ، حقيقة ان هناك شيئا اسمه « الهزيمة » ، تكتب له وكل جيله ان يتذوقها مرة فى الحلق ، ويقبل ، وهو مازال اسير للحظة الهزيمة هذه ، ان يكون شاهدا ، لا حول له ولا قوة ، على تأييد الالله بقمرة المكتمل للوحدة بين مصر وسوريا ، بينما كل الدلائل تشير لفساد هذا الحلم ، وهو فى داخله يشعر

بانه شاهد على كتبه ، فالمدينة غارقة في أصوات وزيارات الاحتلال والشعارات تملأ الشوارع ، وتتردد أصواتها مفناة من الأذاعات .. ولكن الشارع خلو من الناس ، الا القصاب الذي يدور بسيفه وترسه في رقصة احتفالية بالوحدة ، تلك التي صنعتها مصالح فضيحة لانظمة ديمقراطية ، سرعان ما ستابت عليها حين تتبدل المصالح ، بما يستوجب تبديل بل شكلية التحالفات .

وكما يقول « محمد ملص » عن فيلمه ، فان ابعاد الذاكرة فكرة ووجودانا وصورة وصوتنا لم يستهدف التاريخ مجرد للوقائع ، بل هو محاولة لاستقصاء المصادر الاولى لوعي هذا الجيل الذي يحيا ازمة حادة لها اكثر من وجه وسبب ونتيجة ، بحيث بانت تهدد حاضر هذه الامة ومستقبلها ، وهذا التشخيص للذاكرة وما انطبع به قد يساعدنا على خلق علاقة نقية صحيحة وصحبة مع منظومة وعيينا ، حتى ولو لم يكن الفيلم معينا باعطاء موقف ايديولوجي مسبق يحمل تقييمها معينا ، وحتى ولو كان جل ما يستهدفه الفيلم مجرد تسلية احساس كان موجودا عند صاحب الذاكرة الذي هو صانع الفيلم .

ويرغم وعورة الارض التي اختار « محمد ملص » ان يتمتع بها في فيلمه الطويل الاول ، الا انه نجح نجاحا رائعا في ايجاد المعادلات الدرامية والمرئية والسموعة التي استحضرت وقائع الذاكرة بكل قوة ووضوح ، وقد ساعده على ذلك تعاونه مع سمير زكى في كتابة السيناريو ، واستعانته بالمصور التركى المبدع « اريجان انجين » الذى صور المخرج التركى الراحل « يلماز جونيه » فيلمه العظيم « الطريق » الحائز على الجائزة الكبرى لمهرجان كان منذ اعوام قليلة .

كما ان اصرار « محمد ملص » على التصوير في الاماكن الحقيقية التى عاش فيها طفولته كمنزل الجد والخالة .. ساعنته الى ابعد حد في نقل الاحساس بواقعية المكان والحدث الذى شهدتها ، وهذا يفسر لنا التوظيف الدرامي والجمالي العالى للإشارة وزوايا التصوير ، خاصة داخل منزل الجد ، فبدت غريبة مفردة عما تعودنا مشاهدته في افلامنا العربية .

وتعد جرأة محمد ملص ، على اختيار ممثلين ، يمثلون لأول مرة ، كالصبي « ديب » والكواه ، والخطابة ، « والاعمى » الذى يفاجئنا محمد ملص ، بحقيقة انه نفس الشخص الحقيقي الذى كان يعرفه في طفولته والذى عابه حب فلسطين ، وبرغم صعوبة عمل دوبلاج لرجل فقد البصر ، حيث تعتمد هذه الخطوة الفنية على المشاهدة المتكررة للصورة لعمل تزامن بين حركة الشفافة فى الصورة ، وبين القاء الجملة الحوارية امام الميكروفون ، الا ان محمد ملص نجح في ايجاد طريقة لحل هذه الاشكالية ، واحتفظ بالصوت الحقيقى للرجل ، ومن المفارقات الغزينة والتى تحمل دلالات بعيدة ، ان الرجل توفى بعد شهور من اتمام العمل في الفيلم ، وكانه رحل عن الحياة بعد ان اطمأن الى انه ابلغ رسالته كانت تنقل على صدره ..

ونأمل ان يلقى الحديث الذى اجريناه مع « محمد ملص » في « تونس » العاصمة بعض الضوء على كثير من الجوانب الفكرية والفنية لهذا العمل السينمائى الكبير .

× كيف بدأت التفكير في عمل فيلم « احلام المدينة » ، وهل كان فيلمك القصير « احلام مدينة صفيرة » معالجة تمهدية له ؟

— لا .. لم يكن « احلام مدينة صفيرة » معالجة اوليه لمشروع قادم ، بل كانت قصة كتبتها في تلك الفترة ونفذتها سينمائيا ، واكتشفت ان بامكانى كتابة الاشياء التي اعرفها ،

والتي هي جزء من ذاكرتى الشخصية ، و « احلام المدينة » يدخل ضمن هذا الاطار ، حيث تشكل بالذاكرة الشخصية فيه الاساس والركائز الاولية للتركيب الذى تحول فيما بعد الى سيناريو ، وعندما اتيح لى اخراج فيلم طويل من انتاج المؤسسة كانت هذه المادة اكثرا الموضوعات حرارة بالنسبة الى ، وبهذا المعنى بهذه الفيلم .

× برغم عمق وجمالية التفاصيل التي زخر بها الفيلم ، الا ان كثرتها وتشعبها ادى الى عجز البعض عن الامساك بمحور اساسي للعمل ككل ، وقدانه لمركز نقل حيوطه المتداة في كل اتجاه .. فما رايک ؟

— اريد بداية ان اشير الى انه كانت هناك رغبة في عمل ما يمكن تسميته « موزيك » او « فرسك » صغير ، واحلام المدينة هو « فرسك » صغير .. وهى التي جعلت التركيب العام للفيلم يخلق احيانا ، وليس دائما ، تسازا حول اين النقل الاساسي للفيلم .

ادا قرئ الفيلم ، بهذا الطموح ، واذا كنت قد نجحت في استخدام أدوات الفرسك بطريقة صحيحة ، فانتا يمكن ان تنظر الى الفيلم على انه محاولة لرسم حياة هي شعبى ، واخترتنا من داخل هذه اللوحة الكبيرة ، أسرة « ديب » تماما كما تختار العين البؤرة المركزية على السطح والضاربة في العمق التي تتحول حول كل بنائيات الفرسك ، سواء كتفاصيل او كأحداث او كعلاقات متبادلة ، وهذا طموح من اجل خلق ترکيب جذلی بين الذاتي والموضوعي ، بين الخاص والعام ، بين السياسي والاجتماعي وبين الوجداني الروحي الشخصي ومجمل هذه العلاقات هو المنظار الذي من خالله ، يمكن ان نقرأ هذه اللوحة ، التي تلمع خيطا أساسيا قويا يلضم احداثها الفنية وتفاصيلها المتعددة ، هو حياة أسرة « ديب » واندفعاه هذا الصلب نحو العالم ، لاقامة علاقة تصادمية ، معه ، بوجهها القمعى والخلاق .

ومن هذا المنظور يمكن الموافقة على ان الفيلم لا يعتمد على مركز نقل يخلقه سرد روائى بالمعنى التقليدى ، بقدر ما يعتمد على التركيب كطريقة للسرد من اجل الوصول الى احداث اثر معرفى واقعى لدى المترجع ، علىخلفية للأحداث موقعة تاريخيا حيث الاحداث الأكثر اهمية سياسيا ، الأكثر رسوخا من الذاكرة ، حيث لا يرسخ في الذاكرة الا الاكثر اهمية .

× لماذا اختياراتك للسنوات من ١٩٥٣ حتى ١٩٥٨ ، كاطار زمنى للفيلم ؟

— هناك عاملان اساسيان لاختيار هذه الفترة .. عامل ذاتى وآخر موضوعى ، أما الذاتى فيعود الى انى لا اخفى حتى في طريقة السرد ، بان نزعة السيرة الذاتية ، بمعنى السرد الذاتى للأحداث ، هي اللغة المفتوحة بين الفيلم والمتزوج ، ولكنني لا اخفى ذلك ، فاننى اعني عناية خاصة بالتحدث عن سنوات الطفولة ، وسنوات الطفولة الأكثر اهمية بالنسبة لي ، هي هذه الفترة التي تحدثت عنها في فيلمى .. ولو لم تكن هذه الاحداث المرتبطة بذاكرة الطفولة مهمة ، لاصبحت مجرد ذاكرة شخصية غير ذات اهمية ، ولكن ببنطق المصادفة والتواافق ايضا ، تأتى هذه الفترة — وهذا هو العامل الموضوعى — في اختيارى — كأكثر الفترات اهمية في تاريخ سوريا الوطنى ، حيث كانت جبل باشكال الصراع الديمقراطى ، وهى الفترة التى حملت بذور انطلاق التيار القومى ، الذى ترك اكبر الاثر على المنطقة العربية كلها فيما بعد ، سواء بانجازاته او بخساراته الفادحة ، وهي ايضا الفترة التي وقعت فيها سوريا تحت وطاة الحكم العسكري ، ثم تحالف الشعب

لأسقط هذه الديكتاتورية العسكرية ، وبإنجازه لهذه المهمة الوطنية ، انتقلت سوريا إلى حلبة الصراع بالمعنى الديمقراطي للكلمة ، حيث أنجز الشعب السوري في تلك الفترة أول برلن ديمقراطي .

× ولكن لماذا توقفت الذاكرة عند اعلان الوحدة بين مصر وسوريا ، وكانت نهاية الفيلم .. وما دلالة ذلك ؟

كقراءة شخصية وفكرة للأحداث من نوع معاصر تماما ، فانتى في عام ١٩٨٤ تحدثت عن الخمسينيات ، وفي عام ١٩٨٤ اتحديث عن اعلان الوحدة التي يعرف المتفرج من التاريخ انها لم تم طويلا ، لكنه بالمعنى الفكري ، فان الوقوف عند ليلة الوحدة جاء تاكيد على أنها لحظة وقوع انطلاقة هائلة بتاريخ سوريا ، حيث انتهت من ذلك اليوم مرحلة في تاريخ سوريا السياسي والوطني ، في رأي أنها مرحلة لم تتكرر ، أنها الفترة الديمocrاطية الوحيدة الهامة في تاريخ بلدنا ، وقناعتي أن يوم اعلان الوحدة ، لم يشهد فقط انتهاء مرحلة ، بل انتهاء عصر وبدء عصر جديد هو الذي حمل لنا كل الخسائر التالية ، هذا العصر الجديد ، هو عصر الدولة التي تقوم على الزعامة الوطنية القومية ، التي تعثرت وما زالت تتعثر حتى الان .

× أقصد حكم الفرد المطلق ؟

— اذا لم ارغب في استخدام اي تعبير ايديولوجي ، فانتى اقصد أنها المرحلة التي حكم فيها التيار القومي وقام باداء مهمته على اكمل وجه ، بخروج الجماهير من حلبة الصراع السياسي .

× ما الذي حكمك في بناء شخصية « ابو النور » الطالب القومي الوحدوي ، فلقد كان اكتر شخصيات الشارع نقاء في سلوكها ووطنية موافقها ، ومع ذلك احترت مدى فاعليه دوره بالشوك ولم تعزله عن الاضطراب الحادث ... ؟

— انا لم اتدخل في بناء هذه الشخصية من منطق معاصر على الاطلاق ، الا باتجاه التاكيد على ان هذه الشخصية تناضل عبر الشعارات ، وهذا هو التدخل الوحيد في بناء الشخصية انها تحمل شعارات وطنية وقومية عامة ، وتعرف كيف تلتحق بالتيار القومي ، التحالف فعلا ومؤثرا ، ومن هنا تاكيدنا على دور هذه الشخصية في الاحتلال بسقوط الحكم العسكري ، ولكننا دانينا نرصد رکوعها للشعارات ، وسعادتها بتربيدها اما ما تستغلها على مستوى البنية الاجتماعية فهو غائب ، ان « ابو النور » شخصية لها حضورها في الحى ، شبيط وممحوب ولكنه عاجز عن ان يقيم علاقات عميقة وحيوية باهل الشارع باتجاه احداث تأثير فكري فعال .. ان موقفا جديلا ينشأ عند المتفرج تجاه هذه يكتشف محظيته وغياب فاعليتها .. وحب هذه الشخصية والتعاطف معها آت من الذاكرة ، بينما الموقف الندى لعدم فاعليتها ، فات من موقف السياسي الذي تشكل عندي في المراحل التالية لمرحلة الطفولة والصبا .

٦) مشهد النهاية ، هو أكثر مشاهد الفيلم إثارة للجدل ، فالشاعرية والشجن التي ميزت صور هذا المشهد وكلماته الحوارية والاغانى القديمة الشجانية التي حملها شريط الصوتلينا ، قد تؤدى الى تفسيره على أنه حالة بکائية ، تتعى فيها « الوحدة » التي سقطت عند اول ضربة وجهت لها .. وحتما وانت تصنع الفيلم في الثمانينات وبعد اكثر من عشرين عاما على اعلان الوحدة وسقوطها ، قد اخذت في اعتبارك حقيقة ان هذه الوحدة لم تكن اكتر من وحدة انظمة جمعتها مصالح مؤقتة ، وفرقتها مصالح ايضا مؤقتة وفي كل الحالتين كانت الجماهير صاحبة المصلحة الحقيقية في غياب تام .. وحيثك في الندوة ، عن صفر القمر في السماء وكأنه راس دبوس ، ليس كافيا لقراءة المشهد قراءة مغايرة .. فما هي قرائتك لهذا المشهد الذي انتهى عنده الفيلم ؟

— لم ينجز الفيلم فقط ، عندما تبدي القمر كراس البوس صغيرا ، حين اشار اليه « ايرو النور » يستدعى ليكون شاهدا على تأييد الالة للوحدة ، ولم ينجز الفيلم فقط عندما انتهت سوريا الى احفان الوحدة ، بل انجز الفيلم قبل ذلك ، حين قتل الاخ أخيه وينجز حين مثل « ديب » في اقتحام البوابة الكبيرة التي وقفت عقبة امام انتقامته من الرجل الذي اهان واذل امه ، ولم يكن امام « ديب » الا ان يرثي بها حتى يدمي ، وينجز الفيلم مع عودة الام مهانة ومذلة من تجربة الزواج لتبقى في اسرها وسجنتها الذي لا يتعدى ذلك المكان الصغير محاط بالتهديدات الدائمة للاب دون ان تشير الى ذلك سيسنتر ولكنه سيسنتر ..

انتا حين نبدأ الحديث عن الوحدة ، نرى سُخْصيَّة واحدة فقط تستقبل الحديث باختلافات
شعبية وهي اللعب بالسيف والترس ، وهى الشخصية التي تشكل التيار الوطنى التقليدى
(القصاب) ، والتى كانت ترفض حتى وجود احزاب فى الحى .. ثم يبدأ السير بالكاميرا ونسير
نحن مع المقطة لاختار ... انتا نسيء في شارع خال من الجماهير .. لقد أنجز كل شيء ..
الشمارات معلقة .. الزينات معلقة .. الأضواء معلقة .. ولكن لا جماهير هناك الاتراح
آتيةلينا عبر الفناء يثنها المذيع .. اي آتيةلينا عبر الأجهزة العليا .. وقد تكون الأغانيات
جيئة ومفجرة للمشاعر ، وهذا كله أمر مقصود ، ولكن العين يجب أيضا ان تشاهد ،
بالاضافة الى ما تثار به الذاكرة ، بما هو موجود امامها بالصورة ، حيث كثيرون من الشمارات
تدمى القلب في اللحظة الراهنة ، حين تستقر العين على « لسان الصاد يجمعنا لا دين يفرقنا
بسر الصاد يجمعنا بفسان وعدنان » ، والعين لا تقدر على الرؤية وفقط ، بل وتقدر على
المقارنة الفاضحة ، بين ما تراه في الصورة ، وما تراه حقيقة واقعية تحيا الان مجسدة في
الصراعات التي لا تنتهي ، وتقرأ العين « اذا الشعب يوما اراد الحياة فلا بد ان يستجيب المفتر »
والقدر لا يستجيب ... كل هذه المظاهر من البهجة ، الأغانيات والزينات والأضواء ، متعلقة
بضوء يشدك الى الفرج ، ولكنه فيه شيء ايضا يشدك الى الحزن ، ليس حزنا على
الأشياء التي فاتت ، بل الحزن من هذا الفرج الخائب الكثيب ... وبعدها يأتي « ابوالنور »
ويدعونا لننظر الى السماء ، بينما يقف بين يديه الصبي المدمى « ديب » محاطا بالضوء
الازرق الشاحب الكثيب .. « ابو النور » يدعوه الى ان يكون ابلاها ، يغمض العين عما
بحيط به ، ناظرا الى السماء حتى الله يقمره المكتمل ، مع الوحدة فاذا كان الله بذلك
مم الوحدة ، فain هي الوحدة .. ومن هنا المفارقـة الكثيرة سواء على مستوى الحوار او

على مستوى بناء الصورة ، حيث لا يمكننا ان ننظر الى عبارة ان الله بذاته مع الوحيدة ، الا على انها عبارة شعاراتية فاقدة لطعم الحقيقة ، لأن الله لو كان مع الوحيدة لما سقطت هذه الوحيدة ... ومن هنا لابد وان نقرأ النهاية بطريقة مرتتبة بما حدث واقعيا وتاريخيا ، اي مرتتبة بالمصير المساوى الذى انتهت اليه الوحيدة تاريخيا ، وهذه من لغات المكافحة بين المترجع والفيلم الذى تسمع بطرق لغة السرد مع المترجع .

× لاحظ البعض انك اقتربت في بعض مناطق الفيلم من اللغة الاشارية التى تعتمد التكثيف والتلميح باستخدام بمفردات اللغة السينمائية الخاصة ، ولكن هذه اللغة الاشارية لم ترق الى تشكيل اسلوب عام للفيلم ، وافسحت المجال للغة التخاطب المباشرة والصريحة .. فما رأيك ؟

— ان السينمائى ، يشعر في الاصل ، انه يريد ان يتحدث بارقى اللغات واتكرها اقتدارا وقد ينجح في ذلك او يفشل ، ومن وجهة نظرى ان فيلم « احلام المدينة » نجح في ان يأتي منسجما مع الواقع العام للأشياء التى اتحدث عنها والحدث الذى اسردها والتدخل على مستوى اللغة كان دائما يتم تبعا لهذه التفصيلة او تلك الجزئية التى اتحدث عنها ، كمثال على ذلك ، مشاهد اقناع الام بالزواج ، كانت بالنسبة الى كتلة متربطة على الرغم من أنها تدخل في فترة زمنية غير منسجمة ، في سياق الفيلم ، انتى ادخل المرأة الخطابة ، التي تحاول اقناع الام بالزواج ، ككتلة واحدة ، ووضع لها ربطا ترتكيبا على الرغم من اننا نفترق زمنا طويلا غير هذه الكتلة الصغيرة ، وهذا من الممكن ان يكون قد اعطى انطباعا بلغة اشارية مركبة .. وهو كان يفترضه المشهد الذى رغبت ان احكيم بهذه الطريقة ... وله علاقة باللغة الادبية سواء في مجال الرواية او القصيرة حيث تترك كلمات بتشابهه تراسل ، ثم تصعد بالواقع الشعري الى توترات مختلفة ثم تعود فتكرر وهكذا ، ولكن لكل قوانينه اللغوية الخاصة التي تستمد مشروعيتها من الطبيعة الخاصة للموضوع الذي تتناوله .. فمثلا مشهد اعلان الوحيدة اخلت الشارع من الجماهير وحانظت فقط على وجود اللافتات والزينة والاضواء ، لا وهي بالطبعية السلطوية لهذا الاعلان .. وتعيدت في المقابل ، والى حد كبير ، ان تكون اللحظة الوحيدة الانفعارية للشارع هي لحظة سقوط النظام العسكري ، وهذا ليس متعمدا ان يكون متزدرا في الفيلم ، لأنها في رأى هي اللحظة التي ارى أنها يمكن ان تتكرر بوجود الجماهير لأنها حدثت بهم ، وهي اللحظة الوحيدة التي تستحق الجماهير بالمعنى النسبي للكلمة ، لذا فقد استخدمت ما يزيد عن ثلاثة آلاف كومبارس ، لتأكيد على جماهيرية لحظة اسقاط الشيشيكلى ونظامه العسكري .. وهكذا تتفاوت اللغة المستخدمة من مشهد لآخر بتفاوت موضوعه وطبيعته هذا الموضوع .

× لا يسع الواحد منا الا ان يرفض معك ، تنميـط المرأة في اي مكان ، وان يستبعد معك الاشكال النمطية السائدة التي اعتمدت كائشـكال مـعـرفـ بها التعبير المرأة العربية عـما يدور بـداخلـها من افـكار وـمشـاعـر ، والـتي عـادة ما تـتـخذ شـكـلـ الـادـاءـ الحـرـكيـ والـحـوارـيـ الـظـاهـرـ والـمـباـشـرـ والـانـفـجـارـ ، ولـكـ هـنـاكـ مشـكـلةـ فيـ تـعـاملـ (يـاسـمـينـ خـلاـطـ) معـ المـسـتوـىـ النـفـسـيـ الجـوـانـىـ الـذـىـ اـسـتـهـدـفـ التـعـاملـ معـهـ فيـ بـنـائـكـ لـشـخـصـيـةـ الـامـ (حـيـاةـ) ، وـهـذـهـ المـشـكـلةـ وـصـلتـ الىـ حدـ اـنـهـاـ بـدـتـ فيـ لـحـظـاتـ مـغـيـبةـ لـاـ حـضـورـ لهاـ .. فـهـامـيـتـ قـدـ اـسـتـبـعـدـتـ الـاستـخـدـامـ الـحـرـكيـ الـوـاسـعـ لـلـجـسـمـ وـقـيـدـتـ الـلـفـةـ

الحوارية ، فلماذا لم تصلا معا ، انت وياسمين ، الى صيغة للتعامل مع تلك المناطق من الجسد الانساني ، كالعين مثلا ، التي تعين ، على تجسيد ادق المشاعر واكثرها احتجايا ، بقابليتها للتغيير التلقى . هل يرتد ذلك الى محدودية خبرتك في قيادة المثل ، برغم نجاحك الفائق في قيادة باقى الممثلين ، وخاصة الطفل « باسل الأبيض » ، ام يعود ذلك الى « ياسمين خلاط » نفسها برغم ادائها الرائع بفيلم « عزيزة » للتونسي عبد اللطيف ابن عمار ؟

— في الحقيقة ، هناك الكثيرون الذين اشاروا لهذه النقطة ، وبذات الان اشكال تصورا حول هذه النقطة .. ان المشكلة لا تعود الى « ياسمين خلاط » بل ترتد الى البناء الدرامي للشخصية ذاتها .. فيبدو انت لم اوفق تماما في رسم شخصية واقعية قادرة على السهو والتالق الى مستوى المجاز ، ويبدو انها تارجحت بين ان تكون نارة مجاز ونارة واقعية انت لم انجح في جعلها شخصية واقعية حاملة للمجاز النفسي .. او شخصية واقعية نقية فقط .. انا اؤمن ايامنا كثيرة بان المجاز هو نالق للشخصية الواقعية ، ليس هناك مجاز مجرد ، وليس هناك ايضا واقعية فنية لا تالق الى مستوى المجاز .. واذا كانت هذه المجادلة صحيحة ، فان طموحى في البداية كان يتجه الى تحقيقها ، لذلك لاحظت في الفيلم ، ذلك التوافق الزمني وعدم التوافق احيانا بين مصير الام ، ومصير الوطن ، وذلك كواحدة من الوسائل التي حاولت بها ان اعطي بعدها مجازيا اعمق لشخصية الام ، شخصية واقعية ، ليس من خلال ان هذا هو الوطن وهذه هي الام ، والعكس ، اي بتبادل للادوار بينهما ، بل بخلق هذا التزامن والا تزامن فيما بينهما .. ويبدو ان هذا الرسم لم يكن منقنا ودقيقا بشكل يجعله منجزا لنفسه ، واعتقد الان انت سافكر كثيرا اذا ما اردت ان ارسم شخصية لها نفس المطامع التي اردت للام « حياة » ان تتحققها .. لماذا ؟ لانه قد تأكد لي ان الشخصية قد حملت القوة من المفردة الابدية على صفحات السيناريو ، ولكن حين حاولت تجسيدها سينمائيا واجهت المشاكل .. المشكلة اذا في بناء الشخصية وليس في اداء ياسمين فهي ممثلة جيدة تتمتع بكفاءات وموهبة في الاداء ممتازة ، ولكن في الطريق الى تجسيد هذه الشخصية كانت هناك نقاط تغير من جانبها ونقاط تغير من قبل في رسم الشخصية ، والتغيرين تصادما ، بحيث انا فدنا احيانا الامكانية على معرفة ايها الافضل او الاكثر حجة .. هل الواقعى ام المجازى كما ساهم الحوار الخانق والمقيد الذى كتبته انا ، في ابراز هذه المفترات اكثر .

لقد قتلت ياسمين خلاط ، الى العمل على مستوى المشاعر الداخلية والقلق الداخلى على مستوى مراكمه الخيبة والانجاز الداخلى تدريجيا ، ولم اتع لها الخروج بهذه الامكانيات الداخلية على المستوى الجسدي الحركى الفعلى والحوارى . ولأن الام ظلت بالنسبة لي ، كالمادونا ، لابد وان تكون موجودة في اطارها المكانى والضوى واللونى ، فاني تعمدت الاقلل الى ابعد حد من اخذ اللقطات القريبة لها ، مما ادى الى استبعاد تعبيرات الوجه القصبة كطريقة للكشف عن الاوضاع الداخلية للام . كنت احس ان « الحياة » شخصية محيرة ، لاحظت انها في المشاهد الاولى كانت « الام » التي تواجه مشكلة خارجية محددة وهي سيدة هذه المشكلة ، تردد ان تنخل بيت ابها لتحمى اولادها ونفسها .. ولكن في موقع لاحق في الفيلم ، وحين يطلب منها ان تكون طفلة امام ابنها الذى بات ضروريا ان يصير رجلا .. فانها تفني .. ومشهد الفناء هو اعظم درجات التالق واللحمة بينها وبين اولادها « المفنى حياة الروح » وهي تحمل اسم « حياة » وهي تؤكد على تلك

العلاقة المضوية بين الفن والروح وتحدى عن العلة والحياة .. وهذا الثالث واللحمة تكسر مباشرة ، بالقطع المباشر على لحظة دخول الطفل الصغير « عمر » العائد من الماجا في زيارة صير ، يشكو لامه محاصرة القائمين على المعا لطفولته ... الام هنا « مادونا » مرة اخرى .. ان الام ، يسند لها أدوار ومهام مختلفة ، من مشهد لآخر ، هنا يجب ان تكون ام .. وهنا يجب ان تكون ابا .. والعودة الى الابن « ديب » ، بعد تركها له وزواجهما ، هي ارتداد عن الخيانة .. عودة الى الرجل والابن والدب .. ولذلك تقول بالاسفل ، وقبل المصود الى ابنتها « توبه يارب » .. انها عودة الى ان تكون ثلاثك .

هناك مشهد واحد ، تتعاقب فيه مهام الام وتتلاعف ادوارها بشكل مختلف ، يجمع المشهد بينها وبين ابنتها « ديب »، حيث المطلوب ان تكون في وقت واحد امراة واما وانثى ، أنها تنتقل من اكلب الى التقرب ، الى التلاعف تسحب الكتب منه ثم تسعى للارباط القوى به ، ثم تقنعن ، ثم تستقبل صفعه من الابن ، ليصبح عليها ان تترك أنها امام « رجل » يجب مواجهته بالحقيقة فنأخذه وتعيد اليه الكرة ، وترجح له الحقيقة ، فنقول له « طلع رجال ابن كلب » ، فيعتذر لها الابن ويرتني في احضانها ، فتسامحه وتغفر له ثم تراه حزينا فتحاول ان تلطفه ثم يعيّن معها ، ثم يتتصقا معها .. ويصبعان راسا واحدا ، هرما واحدا .

مشاهد الام مع « الخطابة » التي تحاول اقناعها بالزواج ، أنها تشنق من الاستماع الى التفكير الى المرفض الى القبول ثم تفجر بكاء - « اين تريدين ان اترك اولادي » - نم تلاعف ابنتها على الدرج تسر نه انها ما عادت تريد قصة الزواج هذه ، بالدموع تتلوى « لأن قلبي ليس مرتاحا » .

انني للمرة الاولى ، اتحدث للصحافة ، حول هذه النقطة محاولا انصاف امكانيات هذه الممثلة انا شخصيا لا اطمع مع ممثلة للوصول الى تجسيد ما اردته باكثر مما جسنته باسمين خلاط ، المشكلة على مستوى الرسم الشمولي للشخصية كما قلت مسبقا ، وساحاول مستقبلا تجاوز هذه المشكلة .

× ما الذي كان يحكمك في صياغة علاقة « ديب » بالمرأة .. فتاة المصبة .. الخطابة .. الام .. الصبية الصغيرة زميلته في الدراسة؟ ..
لقد كان هناك ظلال للرغبة الحسية في مشاهد عدة خاصة تلك التي جمعته مع فتاة المصبة .. بل والام .. ففي اي سياق تضعها؟

في علاقة « ديب » بالخطابة ، كان هناك قدر هائل من الاحتقار يكنه لها ، وهي من جانبها لا تعير اي اهتمام ، واستعراضاتها تخصها هي .. أنها نوع من اعلان الحضور من قبلها اما فيما يخص « فتاة المصبة » والام ، فقد تجنبت الوقوع في اغراءات التحليلات السينمائية ، التي تحجم العلاقة وتحصرها في ابعاد احادية .. ان العلاقة بين الام ودب ، علاقة يرسمها الفيلم ، وتتفق بكل جوانب العلاقة ، فمنها الشعور نحو الام بأنها المرأة الاكثر جمالا والاجل صوتا انها صورة المرأة المشتهاة وليس المرأة المشتهاة بذاتها ..

اما فيما يخص فتاة المصبة ، فهناك بالتأكيد اشارات واضحة بأنها تشكل بالنسبة لدب ، المدخل نحو عالم المرأة الحس والجسدي ، وقد اكتفينا بالتلميح والاشارة الى

تعرفه على هذا العالم ، دون ان تتجاوز حدود التلميع لأن ما بعد ذلك لا يعني هذا الفيلم ، وإنما قد يعني فيلما آخر .

وهذا العالم الحس ، يكمله عالم القلب ، فكما تعرف على جسد المرأة في علاقته بفتاة المصيبة ، فإنه مع زميلته في الدراسة الصبية الصفيرة الأكثر براءة ، تعرفه على عالم العاطفة .. لقد أردت أن أقول أن الأطفال أيضاً قادرون على الصب أن ديب يحتفظ بسر زواج أمها ، ولا يبوح به إلا لها .. ولقد صور مشهد ديب مع الصبية في دكان الكواه بمحيط محتواه ، أي بمنطق علاقة الحب التي تنشأ بينهما فديب يختبئ منها ويلاعبها ، وهذا الاختفاء ، بالنسبة ، من إيحاء الطفل باسل الأبيض ، فالمشهد كان من الأصل أن يكون ديب لها شرائطها فقط ، ولكن انتهاء تحضير المشهد ، كان ديب منشغلاً بملائعة المصيبة ، فختباً منها ، فتنبهت إلى ذلك وادخلته في بناء المشهد .

❖ كيف تم اختيار الطفل « باسل الأبيض » للقيام بدور البطولة وما المشاكل التي برزت في قيادتك له ؟

— الاختيار تم من خلال زيارة كافة مدارس دمشق والتعرف باطفالها وأخذ صور فوتوغرافية لهم ، ثم قمنا بعمليات فرز مت坦ية دون الاعتماد على اختبارات اداء ، وأقول لك الحقيقة ، ان الاختيار كان قد وقع على طفل آخر غير باسل « الأبيض » حتى اليوم السابق لبداية التصوير وبعد ان انتبهنا من تجهيز الملابس له ، ولكنني كنت اشعر بقلق وغير راضٍ تماماً عن الاختيار ، لقد كان هناك حاجز بيني وبين هذا الطفل وكان لابد من اتخاذ قرار لأن الكاميرا ستدور غدا .. توجهت الى منزله ، وذهبت في غفوة ، وفي منامي ، ظهرت صورة باسل الأبيض ، بين صور الأطفال التي كنت استعرضها ، ونهضت من غفوني وانا لا اعرف اين مر على هذا الصبي وصورته ، وحاولت التذكر بأدلة كل الجهد في التركيز ، وعدت الى الصور الفوتوغرافية فلم اجد صورته بينها ، ولكن تكهنت انه في المدرسة الفلاحية ، وذهب مساعدى ان تلك المدرسة وأخذ صور لكل تلاميذها .. وكانت دهشتى عظيمة حين وجدت صورة باسل الأبيض بينها وانفتحت قراري فورا .

❖ هل سمحت له بقراءة السيناريو ، وهل كنت تجري له تدريبات اداء ؟

— لم أسمع له بقراءة السيناريو ، وعيت من بين العاملين من يمنعه من قراءة السيناريو حين يسرق بعض اللحظات لقرائته ، لقد اتبعت معه طريقة بدائية في التصوير حيث صورت المشاهد واللقطات ، تبعاً لتطور الاحداث بالسيناريو وخاصة تلك المشاهد التي تجمعه مع الطفل الصغير الآخر للمحافظة على تتبع الاحداث ، ومن الاشياء التي دعّبت طريقة البدائية هذه ، هي رغبتي في المحافظة على توافقات تطور العبر ، فآخر مشاهد السيناريو كانت آخر المشاهد التي صورناها بالفيلم .

❖ وهل كنت تصور اللقطات بنفس الطريقة ، أي وفقاً للتتابعها داخل المشهد الواحد ؟

نعم ، كنت اصورها بتتابعها ، في محاولة لخلق المعايشة التدريجية عند الطفل « باسل الأبيض » ، ولم اكن اضطر لاجراء تدريبات اكاديمية له كنت احاول وضعه في الحالة ، وابحث له ، واختيار لحظة رد الفعل عنده والابحاث له برد الفعل المطلوبة

أقول له مثلاً « أمت ذاهبة الآن للتزوج برجل آخر ، وانت بالدكان .. وانت الآن تعود للبيت فتشف غيابها ؟ وهكذا .. و كنت بالطبع اقوم معه باجراء بروفات قبل التصوير الفعلى و كنت في الماده اعتمدت ثلاث مرات اعادة ، ولاحظت في مرحلة المونتاج ، اننى غالباً ما اختار لقطة التصوير الثانية حيث انها تانى كافضل اداء عنده .

❖ لقد كان التصوير والاضاءة من العلامات البارزة بالفيلم فهل كنت تتدخل في رسم خطة الاضاءة ؟

دون ان اسحب عن مدير التصوير « اورديجان انجين » امكانياته الكبيرة وخبرته العالمية ، التي ساعدت على حصول فيلم « الطريق » للمخرج الذكي الراحل يلماز جونيه ، على الجائزة الكبرى لمهرجان كان منذ سنوات قليلة ، فانتي اقر بمسئوليتي عن الرسم البصري للمشاهد ، الذي جاء هو ليضفي عليه هذه الجمالية العالمية ، لا توضع اضاءة او كامييرا كما يريدها احد ، والذي ساعدى على ذلك ولم يجعله شيئاً مرهقاً بل شيئاً ممتعاً ، جبوس التشكيلى ، ولقد كان التعاون بيني وبين مدير التصوير كبيراً ، والتحالف وثيقاً بيني وبين مجموعة من كبار الفنانين التشكيليين السوريين الذين لم يسبق لهم العمل بالسينما ، مثل رضا حسوس الذى صمم الاكسسوارات وأضفى عليه ذوق عالى ، و « لبيب رسولن » الذى تحمل مسئولية الملابس واشرف على مجموعة التشكيليين فعمل مدير للديكور والاكسسوارات والملابس .

❖ من صاحب القائم الكبير على اختياراتك الفنية ؟ من بين فناني السينما العالمية والعربية ؟

لا اعرف بالضبط من اين يستطيع الواحد منا ، ان يلقط النافر .. انا اعرف الاقلام التي احبها .. فمثلاً هناك اعمال ساوا وبازولينى ، وبرجدانوف وفيلينى ، الذى اثر في عند مرحلة معينة .. في السينما العربية ، ترك صلاح ابو سيف اكثر الانطباعات نفنا بداخلى في مرحلة الطفولة ، اما يوسف شاهين فقد ادمى بالشجاعة للحديث عن نفسى .

❖ هذا يجرنا للحديث عن تلك المخاطرة التى اقدمت عليها بصنفك لفيلم هو اول افلامك الروائية الطويلة ، تتحدث فيه عن ذاكرتك الشخصية ، بالرغم من صعوبته ذلك ، ففليلى لم يصنع فليمه « انى اتنكر » الا في مرحلة متاخرة من عمارة الفعلى والفنى وكذا « بوب فوس » في فيلمه « كل هذا الجاز » و ايضاً « يوسف شاهين » في « اسكندرية ليه ؟ » و « حدوتة مصرية » .. افلم تكون مخاطرة ان تبدا حياتك الفنية بفيلم من هذا النوع ؟

هناك سبب بسيط جداً في رأى .. المخرجون الكبار يستجلون سيرتهم الذاتية متأخراً بعد ان يصبحوا كباراً ، لما انا كخرج ببتدئ ، تحدثت عن ذاتي لانه لم يكن لدى موضوع آخر اكبر وضوحاً من هذا الذى في رأسي .. ولشحومى بأن هذه الذاتية ليست ذاتية خالصة بل لها علاقة كبيرة بالموضوع بمعنى انها لم تكن رحلة داخل الذات في خصوصيتها، بقدر ما كانت اسداعاء للأحداث من الذاكرة لبناء عمل ذو اهمية معاصرة .

✗ ما دمت قد ربطت بين ذاكرتك الشخصية وبين تاريخ الوطن ..
افلا تطرح على نفسك استكمال الرحلة ، مادامت الذاكرة لم تتوقف عن العمل ، في المراحل التاريخية اللاحقة للمرحلة التي سجلت احداثها في « احلام المدينة » ؟

— المشكلة اننا نرغب ولكننا بعد ذلك سندخل حقول الالهام !!

✗ ما مشروعك القائم اذا ؟

— اعد سيناريو ، عن رواية لى منشورة اسمها « اعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب » ، وقد كتب عنها صنع الله ابراهيم مقالين نقديين اعتبرت بهما كثيرا ، وبهذه المناسبة ، اريد ان اسجلحقيقة ان اول الاعمال التي صورتها بحياتي ، وكان ذلك بموسكو أثناء دراستي ، كانت من عمل كتبه صنع الله ابراهيم .

في العدد القادم

حوار مع المفكر المسرحي الفرنسي

جان دوفينيو

اجرته : منحة البطراوى

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة وإعداد : احمد الخميسي

مليودrama :

مليودrama ، عن اليونانية MELOS - DRAMA اي الدراما والنغم . ويشير المصطلح الى Halltien ، الاولى : (مسرحية المبالغات) ، والثانية : (ابداع موسيقى درامي)

١ - مليودrama (مسرحية المبالغات) :

المسرحية التي تتنسم بالبالغات ، والمعاطفة المسرفة ، والتزعة الأخلاقية ، والغامرات الشديدة ، وانتقال الشخصية المفاجئ من ذروة الشر المستديم الى ذروة الخير الغامر ، وهبوط الصدفة السعيدة لحل الازمة وبناء الشخصية من جانب واحد يتضخم بلا حد ، فهى اما طيبة الى درجة الانسحاق . او قاسية لا تعرف الرحمة . واذا تدخل القدر فانه اما ان يتسع عطفا على كل شيء ، او ينقض بلا توقف ليعصف بكل شيء .. وقد تبلورت مسرحية « المليودrama » في فرنسا بداية ، ثم انتشرت بالتدريج في المسارح الاوروبية الاخرى وظلت نوعا معترفا به يلجا اليه الكتاب حتى نهاية القرن الثامن عشر وواخر النصف الاول من القرن التاسع عشر . وقامت هذه المسرحية مواكبة لتطور الدراما البرجوازية ، وامتدادا للمليودrama المنقرضة (ابداع موسيقى درامي) . وقامت مسرحية المبالغات بدور كبير في زعزعة الاسس التي قام عليها المسرح الكلاسيكي ، ومهدت لظهور الدراما الرومانтика . وفي مرحلة الثورة الفرنسية البرجوازية قامت « المليودrama » بفضل بعض الكتاب التقديرين بدور هام في معراضة سيطرة الكنيسة على الحياة الدينية ، وكذلك في الهجوم على المؤسسات الاقطاعية وفضحها . وكان على رأس اولئك الكتاب : « لامارتييلير » و « مونغيل » . فيما بعد ، امحت ذلك الطابع الديمقراطي لحتوى المليودrama . وفي اواخر النصف الثاني من القرن التاسع عشر تراجع ذلك النوع من المسرحيات ، وذيل ولم يعد احد يطرقه او يتقدم به الى الادب العالمي .

٢ - ميلودراما (ابداع موسيقى درامي) :

نوع صاحت فيه الموسيقى حديث الشخصيات المسرحية . وعلى عكس « الاوبرا » حيث تقوم الشخصية بالغناء ، فان الشخصية في الميلودراما لا تقوم بالغناء وتلتزم فقط بأداء الحوار المطلوب منها . أما الموسيقى فتتهم بمصاحبة لحنية النص ، فتعزف بعض الجمل والألحان اما تعليقا على ما يقوله الممثلون ، او تمهدأ لهم ، او لخلق رد فعل نفسي على حادثة او موقف . وتضمنت الميلودراما مقاطع من التمثيل الصامت (بانتوميم) ، ومقاطع غنائية مستقلة . ازدهر هذا النوع في القرن الثامن عشر وحتى اواخر النصف الاول من القرن التاسع عشر . وقد وضع جان جاك روسو وصاغ المبادئ النظرية لذلك النوع ، كما الف العديد من النصوص المسرحية للميلودراما . مع انهيار هذا النوع انتشرت حفلات يلقى فيها الشعر بمصاحبة الموسيقى . في ايطاليا كان المصطلح يستخدم للإشارة الى « الاوبرا » .

بين الفصول « انتراكت » :

انتراكت (ماخوذ عن الفرنسية ENTRACTE ، وهي كلمة من شقين ، الاول ENTRE ويعني : بين ، والثانى ACTE ويعنى : فصل) . وتعنى فترة الاستراحة بين فصول العرض المسرحي . وتعنى ايضا (حسب استخدامها) « انترميديا » وهو المشهد القصير الذى يقدم في فترة الاستراحة بين الفصول ، والغالب على ذلك المشهد ان يكون « كوميدي » .

منشد « آييد » :

آييد (من اليونانية AOIDOS ، وتعنى منشد ، المغني الراوى) . المنشد المتجول في اليونان قديما . ينشد ويرتجل القصائد والاغانى ، والقصص الشعرية ، يضيف الى ما يحفظه او يحذف منه ، او يدققه ، كييفما توحى اليه موهبته ، وردود فعل الجمهور في الاحتياك المباشر ، الامر الذى يدل على مواطن الضعف والقوة فيما ينشده يورويه . وكان اغلب ما ينشده الشاعر الشعبي في اليونان قديما من قصص البطولة والشجاعة ، ويرافق الرواية بالعزف على آلة موسيقية كالقيثارة او غيرها . وقد جسد هوميروس شخصية الشاعر المنشد الشعبي في ملحمة « الاوديسا » ، وصوره باسم « ديميدوك » في الحفلة التي اقامها تصر آليكون . في اغلب الحالات كان العمي علامه مميزة لشخصية

المنشد في الأدب . قام المنشد ، الشاعر الشعبي ، بدور كبير في نقل وحفظ التراث الشعبي حيا من جيل إلى آخر . وما زال دور الشاعر المنشد الشعبي يلوح من وقت لآخر وبدرجات متفاوتة في مصر ، وغيرها من البلدان العربية . ويقول نمر سرحان في كتابه « أغانيينا الشعبية » (الكويت - ١٩٧٩) : أنه التقى بالشيخ صالح خميس ، المعروف في بلدة القدس بأنه « صالح الحكواتي » وأن الحكواتي : « لجأ إلى القصص الشعبية يحفظها ويتلوها على الناس في مقهى مني بباب العمود . ودولم على ذلك وعلى تلاوة المدائح ، والأناشيد الدينية إلى علام ١٩٦٢ عندما توقف نهائيا عن رواية القصص الشعبية ، نظراً لانصراف الناس عن هذا اللون من الترفيه » (الكتاب المذكور - ص ١٣٢) .

اقرأ في العدد القادم والإعداد التالية :

* شعراء السبعينيات .. ما لهم وما عليهم

د. حامد أبو أحمد

* بين الأدب والسياسة

د. مجدى يوسف

* عن الينبوع والفيسباب

وحقوق تحولات الموضوع القصصي عند مجيد طوبيا

عبد الرحمن أبو عوف

مدخل إلى نقض الفكر الطائفي

القضية الفلسطينية

في إيديولوجية البرجوازية اللبنانية

تأليف : مهدى عامل

مركز الابحاث
منظمة التحرير
الفلسطينية

بيروت - ١٩٨٠

عرض وتقديم : ايمان حمودة

البرجوازية اللبنانية سيطرتها
الطبقية ، وذلك بتدن نظام
ذلك الإيديولوجية الى ترتيبها
الفعالية ، التي هي حقل
الصراعات الطبقية .

انه لا يتسائل مثلاً : اي
الطوائف هي السيطرة في
لبنان ؟ وهل هي الطائفة
« المارونية » او الطائفة
« السننية » ؟ او ان السلطة
مشاركة بينهما ؟ ولا يفسر
الطائفية بنظام « الملل
العشماوية » ...

لكنه ينطلق من حاضر الواقع
الاجتماعي اللبناني ، اي من
واقع علاقات الانتاج في البنية
الاجتماعية ، ونمط الانتاج
المسيطر فيها ، بحيث يتحرر
التحليل بين المستوي

وصراع طبقي للتحرر من
البرجوازيات العربية المسيطرة ،
التي هي القاعدة المادية لتجدد
عقدات التبعية هذه .

وكلاً اهتم الصراع بين
هذه الانظمة البرجوازية
الا لمحيطها ، وقوى التعبير
النورى ، اخذت هذه
البرجوازية في كل بلد ، شكلاً
مخلفاً تدعى فيه « الخصوصيتها » ،
بهدف تأييد سيطرتها الطبقية ،
الي مشاء الله ، وتأخذ
البرجوازية اللبنانية خصوصيه

ميزة ، هي « الطائفية » .
وفي هذا الكتاب الهام ،
يقوم المفكر التقى اللبناني
« مهدى عامل » بنقض الفكر
« الطائفي » ، من حيث هو
الشكل الذي تمارس به

جات العرب الأهلية اللبنانية
منوهاً مكتناً للصراع الطبقي
الداير في مجتمعنا العربي ،
بين طين سياسيين رئيسيين :
خط وطني نوري وخط برجوازى
رجعي ، في اطار الصراع
الطبقي المالي للتحرر من
السيطرة الامبرialisية .

مجتمعنا العربي ، بوجودها
داخل النظام الرأسمالي
المالي ، يجعلها خاضعة
للسيطرة الامبرialisية ، فهي ،
ثسناً او ابناً ، مجتمعات
رأسمالية تابعة ، وازمتها هي
ازمة تبعيتها ، ولا تحرر الا
قطع علاقه التبعية هذه ،
اي بالتحرر الوطني ، والذى
هو في جوهرة صراع وطني
للتحرر من السيطرة الامبرialisية

الطبقية بالبرجوازية ، وصيورتها جماهير ، اي قوه سياسية » ، بحيث تصير طرفا رئيسيا (يتحول حول الطبقة العاملة) في التناقض الطبقى الوطنى ، الذى تشكل البرجوازية طرفه الآخر .

للطبقات الكادحة في لبنان اي للطبقات الكادحة في لبنان اي ، تحررها من التبعية الطبقية للبرجوازية في علاقات التمثيل (الطائفى) بتحول تاريخي في انتفاضة ١٩٦٩ « حيث التحرر الصراع الوطنى في تمحوره حول القضية الفلسطينية والدفاع عن المقاومة ، بالصراع الطبقى من اجل تغيير نظام الطفمية المالية ، في سورة نورية واحدة هي سورة التحرر الوطنى » .

هذا الاستقلال السياسي للجماهير الكادحة ، في تحررها من التمثيل الطائفى ، هو الذى عطل حركة تجدد السيطرة الطبقية للبرجوازية ، التى لم تجد حلا لازمتها سوى تفجير العرب الأهلية . « من هذا الموضع الذى يمكن القول بأن الحركة الوطنية ، في خطها الطبقى الصحيح ، وفي تخالفها المستراتيجى التسوى مع المقاومة الفلسطينية ، تكنت ان تضع البرجوازية في ازمة داخل العقل السياسى للصراع

الانتاج الكولونيالى ونمط الاندماج الابيمىالي ، من خلال تبعية الاول للثانى ، داخل وحدة النظام الرأسمالى العالمى ، ليس اختلافا كميا فقط ، بل اختلافا بينيويا ، بحيث يستعمل ان يصيير الانتاج الكولونيالى انتاجا ابيمىاليا او ان يلحق به .

ولم تعرف الرأسمالية ، في مجتمعاتنا الكولونيالية ، طورا صاعدا كالذى عرفته في اوروبا الغربية مثلا ، بل تكونت في ظل ازمة النظام الرأسمالى العالمى ، فكان طور تكونها هو ازمنتها .*

في تحديد البرجوازية اللبنانية كازمة سياسية : -

الأيدىولوجى والمستوى السياسى في علاقة كلها بالمستوى الاقتصادى ، داخل الحركة العامة للصراع الطبقى .

ويقوم المؤلف بتجديد الشكل الذى تظهر فيه القضية الفلسطينية لهذه الأيدىولوجية ، من خلال تحديد الموقف الطبقى للبرجوازية اللبنانية (والذى هو موقف البرجوازية العربية) من حركة التحرر الوطنى للشعوب العربية ، انه موقف الخيانة الوطنية الصراع ، هذا الموقف الذى يجد تفسيره في « بنية علاقات الانتاج الكولونيالية القائمة ، وفي علاقة التبعية الطبقية التي تربط البرجوازية المسيطرة فيها بالابيمىالية » .

* في تحديد البنية الاجتماعية اللبنانية : -

اعتمادا على منهج التحليل الطبقى اذن ، يبدأ المؤلف بتجديد البنية الاجتماعية اللبنانية ، ويعرفها بأنها « بنية اجتماعية رأسمالية تربطها بالابيمىالية علاقة تبعية بنية تكونت منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وما زالت تتطور فيها » .

ويحدد نمط الانتاج المسيطر ، بأنه نمط كواينالى ، وهو نمط من الانتاج الرأسمالى التبعى . والاختلاف بين نمط

* والذى نجلت روعته في مواقف الانظمة العربية من الاجتياح الاسرائيلى للبنان وإنزال موات حل الأطلنطي هناك .

** راجع للمؤلف ، كتابة « نمط الكولونيالى » ، دار الغارابى ، بيروت .

باختصار فان ، مثلاً الطوائف هؤلاء وزعيماتها التقليديين هم هذه الفئة من البرجوازية المسيطرة « والقوى السياسية هي قوى (الطائفية) ، أنها قوه ممثل الطوائف من الزعماء التقليديين ، وقوتهم الطائفية تأتي من تمثيلهم السياسي للطوائف . فالقوى السياسية لهؤلاء الاعزاد ليست ممكنة الا لأن هذه الطوائف التي يمثلون ، لا قوه سياسية لها ، وهذه هي بالفعل ، القاعدة الطبقية البرجوازية التي يقوم عليها هذا التمثيل السياسي الطائفي » .

والاستقلال السياسي الطبقي لهذه الطبقات الكادحة من تبعيتها الطبقية للطبقة المسيطرة ، يكون بقطعها علاقات التمثيل السياسية الطائفي ، وأمامه تمثيل سياسي طبقي باحرازها التقدمية المناهضة لسيطرة البرجوازية .

لذلك ، وضماناً لفاعليته قصوى في تضليل الوعي الاجتماعي ، توزع « الرابطة المارونية » مثلاً ، الى « جمهورها المسيحي » مذكرة ، « جمهورها المسيحي » مذكرة ، جانتها : - « ان مصطلحات من نوع الديمقراطية ، الحرية ، المساواة ، العلمانية ، البرلمانية ، الحقوق القانونية ، وغيرها ، لا تعنى في لبنان (وفي الشرق كله) ما تعنى في الغرب والتجمعات التي يطلق عليها المبالغة ، احزاب سياسية ، اشتراكية ، شيوعية ، تقدمية ، لبراليةالحقيقة اننا امام تجمعات

الأساس المادي لهذه الآيديولوجية ، ويحدد طابعها الطبقي البرجوازي الخام بهذه البنية اللبنانية .

والأساس الآيديولوجي (الطبقي البرجوازي) لهذا الطرح « الطائفي » ، هو ، تغريب الأساس الاقتصادي ، الذي هو بنية علاقات الانتاج الكولونيالية في غلبة تبعيتها بالامبريالية .

منفيت هذا الاقتصادي يقود بالضرورة الى تغريب علاقة اللتبوية هذه « وبهذا التغريب تحل الطوائف محل الطبقات في تحديد البنية الاجتماعية اللبنانية التي تظهر حينئذ كمجموعة من الطوائف لا يضمها سوى اطار سياسي خارجي (الدولة) يقوم بوظيفته الطبقية على احسن وجه ، في تأمين ديموقراطية اعادة انتاج العلاقات الكولونيالية القائمة».

ويعرف المؤلف « الطائفة » بأنها علاقة سياسية قائمة بين فئات من الطبقات الكادحة وفنه من البرجوازية (ما اصطع على تسميته بـ « الزعماء التقليديين » من رؤساء العائلات الكبرى او مثلي الطوائف) ، وهذه الفئة البرجوازية « هي الفئة المانحنة من الطبقة المسيطرة في علاقات انتاج ما قبل الرأسمالية (ولنقل أنها الاتنطاعية) » ونرى فيها الطبقات الكادحة ممثلها السياسيين ، كممثل الطوائف في مجلس النواب مثلاً .

الطبقي ، بمعنى أنها تمكن من ان تفجر أزمة البرجوازية هذه في شكل ازمة سياسية ، لأنها كانت ، بالضبط ، في التناقض الطبقي ، الطرف الرئيسي للتغيير للبرجوازية . وينفي آخر ، كانت الحركة الوطنية في هذه الأزمة ، في موقع الهجوم السياسي ، برغم كونها في موقع الدفاع العسكري ، وكانت البرجوازية ، بالمقابل ، في موقع الواقع السياسي - ان لم تقل في موقع الاندساس انسياسي - برغم كونها في موقع الهجوم العسكري ، بل أن البرجوازية ما احتلت في ممارسة مراءها الطبقي موقع الهجوم العسكري هذا ، الا لأنها كانت في موقع الدفاع السياسي ، فهي ان لم تفرض على الحركة الوطنية وعلى المقاومة الفلسطينية المعركة العسكرية الا لأنها استفتئت كافة ذخیرتها السياسية ، وفي هذا دليل على عمق ازمتها ، وعلى ان تغييراً جذرياً قد حدث في بنية حقل المراجع الطبقي هو الذي اخنته فيها تكون الطبقات الكادحة في قوة سياسية مستقلة » .

* الطائفية المنظور الثوري : -

يعرف المؤلف « الطائفة » بأنها شكل النظام السياسي والأيديولوجي الذي فيه تمارس البرجوازية الكولونيالية اللبنانية سيطرتها الطبقي . نربط الآيديولوجية الطائفية بنية علاقات الانتاج الكولونيالية ، بمعنى لنا

المسلحة ، ترتكز الى مصالح محلية » !!

الامميين والاسرائيل لضرب حركة التحرر ؟

الجواب : بان تلجأ البرجوازية الى التفصيل الابيولوجي ، فينقلب التناقض السياسي الرئيسي ، تنافسا

بينها ، بين الاحاداد (!) في جهة ، والاديان التوحيدية من جهة اخرى ، وهذه الاديان التوحيدية هي طبعا ، الاسلام والمسحية واليهودية . على قاعدة هذا التناقض الدينى ، يمكن ان تلتقى اذن ، الاديان التوحيدية (وبالتالي الامميين والصهيونية والرجمية) ضد الصهيونية والرجمية . ضد حركة التحرر الوطنى ، تلك الحركة التي تسمى الرجعية، نارة الاحاداد ، دنارة الماركسية، ونارة قوى الشر !!

* **البرجوازية اللبنانية والقضية الفلسطينية :-**

ليست هناك علاقة بين اسرائيل والامميين في أيديولوجية البرجوازية اللبنانية (والمربي) ، وليس هناك

* **البرجوازية اللبنانية وحركة التحرر العربية :**

نعرف ان مصالح البرجوازية اللبنانية وصالح البرجوازية العربية واحدة ، في تبعيتها لمصالح القوى الامميين ، لذلك فتحديد موقف البرجوازية من حركة التحرر الوطنى للشعوب العربية ، لا يتحدد الا في ضوء موقف هذه البرجوازية من الامميين ، من حيث هو علاقة تبعية .

في ايديولوجية هذه البرجوازية ، لا وجود للامميين ، بل (تعاون وثيق) مع الغرب * . والخوف ليس من الامميين ، بل من الثورة عليها ، وهو ما يهدى انظمة السيطرة الطبقية للبرجوازيات العربية .

كيف اذن يمكن ان تحالف البرجوازية العربية مع

* مثل « تعاون » السادات .

اقرأ لهؤلاء في العدد القادم

والاعداد التالية

صلاح والى

ليلي احمد

حسين على محمد

عبد الستار سليم

هذه هي الموسيقى

تأليف : دافيد راندولف

ترجمة : احمد يوسف

في مساعدتهم على الاستمتاع
بالموسيقى ذاتها .

واسباب الدخول في هذه
الطريق الخاطئة ليست عميرة
على الفهم . فان تناولنا
للفنون بشكل عام مازال يعكس
نفس افكار ومثل القرن التاسع
عشر . لعد خلدت افلام هوليوود
صورة المؤلف الموسيقي كشخص
غريب الاطوار ، رومانتيكي ،
منعزل عن الجماهير . ولقد أكد
هذه الصورة في اذهاننا كتاب
المجلات والصحف الذين يجدون
الصورة الصحفية افضل حين
يصفون حياة الفنانين على أنها
خلط من تلك القصص الجذابة
الكافية .

ومن سوء الحظ ان فهمنا
للموسيقى قد شكلت اساسا
كتابات الادباء اكتر مما شكلته
كتابات القادة الموسيقيين
المؤهلين لذلك . وفي الحقيقة
ان المصور ، او النحات ،
قد تكون له وجهة نظر اكتر
صدقًا من الاديب تجاه
الموسيقى ، وذلك لأنهما -
مثل المؤلف الموسيقي -

التحليلات ، وهو افتراض
خطيء الى حد بعيد .. فان
انتحت لك الفرصة لكي ترى
ماذا بداخل عقول المستمعين
الآخرين ، فائزك سوف تكتشف
أن بعضهم يشاركونك خيبة
الامل ، وانهم ، مثل كل
مستمع له اهتمام عادي وغير
متخصص بالموسيقى ، يفترضون
أيضا ان هذه الكلمات ليست
لهم ، وان المقصود بها غيرهم
من ذوي الخبرة والمقطانية !!

وهذا للأسف هو مصدر
الإحساس بالنقض الذي يسيطر
على المستمع الهاوي منذ بدات
الإذاعات في اذاعة الأعمال
المusicية الجادة . لكن الأمر
يصبح - بقليل من التفكير
والتأمل - اكتر وضوحا ..
فإن تناول التذوق الموسيقي
عن طريق هذه المصطلحات
والتعبيرات التقنية ،
والمفلسفة ، والتي يطغى
عليها التعبير الادبي البلاغي ،
يدفع بالكتيرين الى طريق
خاطئة حين يفقدون الثقة بالنفس
بينما كان من الممكن ان يساهم

تمهيد الطريق

بوصفك شخصا يهم بان
يتعلم كيف يتذوق الموسيقى ،
هل وجدت نفسك يوما ازاء
حياة شديدة أيام تلك الشروخ
التقنية والتي تسرب في الماداة
اذاعة الاعمال الموسيقية ،
او بسبب تلك « التحليلات »
المusicية الطبوعة على الملفة
الاسطوانات ؟ وهل تساءلت
مرة عما اذا كان اصدقاؤك
الذين يعشون الموسيقى
قادرين حقا على فهم تلك
التحليلات المعقدة التي تحظى بها
عادة كتبيات حفلات الكومنسي ؟
ليس بعيد انك قد تكون فقدت
شجاعتك ولو للحظة واحسست
انك بصورة او باخرى لست من
هؤلاء الخبراء واسعى الاطلاع
الذين يستفيرون من تلك
التحليلات التي يفترض فيها أنها
تصف معنى الموسيقى التي
تسمعها . انك تفترض
انك لا تملك تلك البصيرة او
الخبرة الخاصة امام الموسيقى
والتي يملكونها الآخرون الذين
يعلمون ماذا تعنى تلك

أو صانع الالات الموسيقية .. كما ان الرجل العادى قد يدفعه حبه للموسيقى لأن يقرأ كتابا يستطيع من خلاله ان يتذوق ويقيم تلك الاعمال الموسيقية التي في متناول يده، وليس عن موسيقى الغريق التي تبدأ بها دائما صفحات كتب التنون الموسيقى ، مع انه لم يبق من هذه الموسيقى سوى شرارات شديدة الندرة ليس لها أهمية سوى اعتبارها التاريخي ..

فالاسلوب الامثل اذن هو تناول تلك الاعمال التي انجزتها قريحة الانسان خلال القرنين الماضيين ، مع قدر كبير من الشك في وجهات النظر التقليدية للتذوق ، فالكتير منها يحتوى على مغالطات تعود في معظم الاحيان الى الطريق الخاطئ ..

وف البداية ، فان هناك حقيقة واحدة لابد ان نضعها نصب اعيننا .. وهى انه لكي نتم قدرتنا على تذوق الموسيقى ، فانه يجب ان نستمع الى الموسيقى ، وليس هناك ابدا بديل للاستماع ، اذ انه لايمكنك ان تتوقع ان تتعلم السباحة او قيادة السيارات بمجرد قراءة كتب صغير يتضمن قواعدهما .. وعلى الرغم من انه ليس في تجربة الاستماع للموسيقى اى مهارة عضوية او عضلية ، فان « الاحساس » بالموسيقى له أهمية تفائل اهمية نزولنا الى الماء لكي نتعلم السباحة، او جلوسنا وراء عجلة القيادة لكي نتعلم كيف تقود سيارة ..

بالنجاح في تلك المعرفة ، فانه يقصد بنشيد علوى عظيم يمتدح فيه تلك القوة المقدسة والتى هي اقوى من كل المخاوف وكل حرارات الحياة الإنسانية ... وبتبدى الفرح للزائر الذى يقترب من السعادة المقime والخلود، ويقوده الى الفردوس حيث تضيع حدود الارض ، وحيث يجد المنصر على القدر السعادة الحقيقية بعيدا عن الرغبات الأرضية الحقرة » ..

هل يمكن لها النوع من الكتابة عن الموسيقى ان يعيينا ويساعدنا – ولو بالقدر البسيء – على ان نفهم او نتذوق العمل الذى يتحدث عنه ، في الوقت الذى لا يوجد فيه كلمة واحدة يمكن ان يكون لها علاقة بالسيمفونية التاسعة .. وهذا الخيال الابدى فى وصف الموسيقى ، والذى اعتبر لسنوات طويلة هو الطريق الى التذوق الموسيقى ، قد اعمى الابصار عن الفهم الحقيقى للموسيقى بذلك التكفل والمحسنان البلاغية ..

وان اسلوبها جيدا في التذوق فهو البديل الوحيد لفتح ابواب العالم الموسيقى امام المستمع غير الخبر ، اسلوب لا يبدأ بتلك البداية التقليدية عن شرح الطبيعة الفيزيقية للنغمات الموسيقية، او بتاريخ الموسيقى عند الغريق .. وليس هناك عاشق واحد للموسيقى يقوم خلال استماعه بعمل موسيقى بتحليل العفانص السموعية والرياضية للنجمة الموسيقية ، فهذا مجاله « العلم » الذى قد يهتم به عالم الصوتيات

يخلقان اعمالهما عن طريق مادة لا تعتمد على الكلمات . لذلك ، فانه من النادر ان نتعامل مع النثر الأدبى الذى يقصد للحدث عن الموسيقى على انه وثيق الصلة بمسألة الطموح لشرح الموسيقى .

والتيك مثالا لهذه الطريقة في تناول التذوق الموسيقى التي يمكن ان نسميتها وجهة النظر « ذات الرومانسية المفرطة ». وكانت هذا المثال ذو اسم له احترامه وشهرته بين اقرانه من الذين يكتبون عن الموسيقى ، وليس بنا حاجة لان نذكر اسمه لأن هذه الفترة التي نقلها عنه كان يمكن ان تكون لاي من مؤلأ الكتاب الذين « يحللون » الموسيقى .. وفي هذه السطور بفترض الكاتب ان رسالته هى ان يوقف اهتمامك بالسيمفونية التاسعة ليتهوفن :

« لقد نضجت فكرة عمل جديد وعظيم في رأس بيتهوفن ، كانها احیاء وتنمیل للمساحة واهوالها ، انها بلاغ واعلان لبعث ونشر الروح في عالم الفرح الابدى اللانهائي .. انه ينحدر الى عالم الظلمات من اقصى اعلى النقاد في قداسة ، ليستدعى اشباع الماضي ، وقد تسامى فوق قبضة القدر ، منظروا ذلك الصراع اليائس الذى خاضه يوما من اجل فرح ارضى قبل ان يتعلم انه لا يساوى شيئا .. ومرة اخرى يحيا تجربة التحول من عبادة الطبيعة الى التصرف على الجوهر الخالص لله سبحانه وتعالى .. وعندما تتكلل مساعيه

و عميقه بالموسيقى كعلم وفن ..
هل هذا التلوق الشامل ممكن
في هذه الحالة ؟

صدقني لو قلت لك ان
الاجابة البسيطة التي لا شك
فيها هي : لا !!

ربما كنت تتوقع ان العازف
المحترف وعضو الاوركسترا
السيمفوني المحترف يتذوق
الموسيقى بشكل فذ ليس له
نظير ، لكن المؤكد ان المائة
عازف - او اكثر - الذين
يشكلون مثل هذا الاوركسترا
لا يمكن لهم - اثناء قيامهم
بعزف عمل ما في حفلات
الكونسير - ان يقوموا بذلك
التلوق الشامل للموسيقى ،
بل ان هذا في الحقيقة مستحيل ،
لأنهم اثناء العزف لا يهتمون الا
بنفس السطر اللحنى الذى يقوم
كل منهم بعزفه ، ولأن هناك الكثير
والكثير من المسائل التقنية
التي تستفرق اهتمامهم في تلك
اللحظات : اوضاع اصابعهم
على الآلة الموسيقية ، والضبط
الدقيق لشدة الصوت ،
ومحاولة تحقيق الاتقان الكامل
للعزف .

انن . ليس هناك سوى
قائد الاوركسترا ، والذى قد
تؤمن انه يملك وعيًا كاملاً
ومثالياً بضمون العمل
الموسيقى .. لكنه ايضاً
لا يستطيع ان يقوم اثناء قيادته
للاوركسترا بذلك التلوق
الشامل ، لانه هو الآخر يتم
باستخراج الاتقان الكامل من
عازفيه بشكل يأمل فيه ان يحقق
ما قصده المؤلف الموسيقى ..
ر دعك من اهتمامه باشياء

التلوق الشامل .. هل ممكن ؟

ما هو تعريف « التلوق
الموسيقى » ؟

يقول قاموس « هارفارد »
الموسيقى في هذا الصدد :

« التلوق الموسيقى اصطلاح
اصبح مقبولاً ومتعارفاً بذلك
النوع من الممارسة الموسيقية
الذى يتبع للهواى الجاد
تطوير قدراته على الاستماع
الوازع للموسيقى التى قد
يسمعها في عروض الكونسير
او من خلال الاذاعات ،
 مما يزيد من استماعه
بالاستماع للموسيقى » .

لعل مربط المفرس في هذا
التعريف هو تلك « القدرة على
الاستماع الوازع » و « زيادة
الاستماع » .. وانما اذ
تناقش كيف يصبح الاستماع
واعيا ، تعال نتفق الى الطرف
الآخر من التجربة ، وهى ان
نفترض وجود شئ اسمه
« التلوق الشامل » لمقطوعة
موسيقية ما .. او بكلمات
اخرى : ان نفترض انه من
الممكن لاي شخص - اي كانت
خبرته الموسيقية - ان يمر
بتجربة تلوق شامل من كل
الوجوه : سواء في بعدها
الانفعالي العاطفى ، او في
بعدها الذهنى العقلى .. وان
يعيش تلك التجربة بنفس
الطريقة التى قصدتها المؤلف
الموسيقى .. ولنذهب الى ابعد
مدى فنفترض ان هذا المستمع
هو استاذ له خبرة طويلة

ويجب ان يكون الاستماع
واعيا ، فالموسيقى ليست
خلفية لاحلام البقظة التى يراها
السارحون بالشكارهم وهم
يستمعون للموسيقى ، ومن
الأفضل ان تستمع الى
مقطوعة صفيرة ، او حركة
واحدة من حركات عمل
موسيقى طوبى ، استماعا
واعيا على ان تستمع
ساعات دون وعي ..

وليس معنى هذا انه يجب
ان تستمع للموسيقى في تلك
الحالات التى تملك القدرة على
التراكيز الكامل فيها ، بل يمكنك
ان تستمع اليها في كل وقت
يكون فيها مزاجك مهيئاً لذلك ،
وعلى الرغم من ان هذا لن
يسمح لك بان تحصل على كل
ما يمكن الحصول عليه
من الموسيقى ، فانه
لا ضرر من مثل هذه
الممارسة ، فقد تنشأ بينك وبين
الموسيقى الفة تسمع لك عند
الاستماع الوازع بقدر كبير
من التلوق والفهم ، فضلاً
عن انك سوف تجد حتى لحظات
موسيقية تشد انتباحك بفضل
بعض ميزاتها الخاصة ..

جرب ان تقوم كل يوم
بممارسة ذلك الاستماع
الوازع الى بعض الاعمال
الموسيقية التى تميل اليها ،
ولا يهمكم يستفرق ذلك من
الوقت حتى لو كان مجرد
دقائق وجرب ايضاً مع تلك
الاعمال التى تشعر انك
لا تميل اليها .. وسوف
تدهىشك النتائج .

والمسابيع المعلقة في سقف المسرح ... او باشيه اكتر جبية : مثل ملاحظة تلك الطريقة الموحدة لاقواس عازفي الوتريات ، او تتبع الحركات الدرامية العنفية لقائد الاوركسترا .. ربما تكون هذه الانسياء ذات علاقة ما بالموسيقى ، لكن ليس مع تلك الموسيقى التي يسمعها ..

لكنك يمكنك ان تذهب بتصورك الى اقصى درجة ، فتصور ان تلك المستمع المثالى ، العاشق للموسيقى والذى كرس حياته للاستماع اليها ، قد جلس مرتحلا تماما في افضل موقع من صالة الكونسير ، وقد اغلق عينيه ، وقد استجعى كل قدرته على التركيز ليمعن عن ذهنه اي نكرة طارئة قد تشتت انتباذه ، هل يمكن ان يعيش تجربة « التذوق الشامل » في تلك اللحظات ؟ ... قد يكون كل واحد فيما قد عاشه مثل هذه الحالة ولو للحظات قصيرة لذلك يمكنني ان اوافقك على وجود هذا المستمع .. لكن من الفضوري لمستمعنا لكي يستوعب المضمون « الشامل » للعمل الموسيقى الذى يستمع اليه ، ان يكون قادرًا على تمييز وتنكر كل لحن صغير يسمعه ، وأن تكون تلك القدرة دقيقة وكاملة الى الحد الذى يمكنه ان يتعرف على هذه الالحان عندما تعاود الظهور باشكال مختلفة ، وهى تعزف على الالات المختلفة ، او تصاحبها هارمونيات متغيرة ،

لهذه الاسباب جميعها ، اقول اننى مازلت هند رأىي بأن المستمع الهادى — الذى يقوم بتكريس انتباذه كله لكتى يصبح اكثر قرابة من الموسيقى — هو اكثر الناس قدرة على ان يعيش تلك التجربة الاعمق في الاستماع بالعمل الموسيقى . لكن هذا لا يعني ان « التذوق الكامل » يمكن حتى لذلك الهادى الذى تكاملت معرفته وكرس كل انتباذه لتجربة التذوق ، فهو بدوره قد يقابل تلك الانسياء الصغيرة الى قد نلبيه ولو للحظات عن الاستماع الواقعى للموسيقى أثناء العرض .. لفن حفلات الكونسير ، الذى نسمع الموسيقى فيها حية — وهى في الحقيقة ربما تكون افضل الوسائل بحصول على استماع مباشر بالموسيقى في كامل قوتها الصوتية — في هذه الحفلات ، يصبح من المستحيل ان يظل المستمع فيها ساعتين او اكثر بدون حرak لكتى يسمع لنفسه بان يستجيب استجابة كاملة للموسيقى .. ناهيك عن القيد الاجتماعية الذى قد تعيق امكانية تعييره عن استجابة بدببة ما — مثل الاهتزازات الشوانة — التى تعيقها الموسيقى فيه ..

هناك ادنى العذاب من التصرفات الطبيعية لدى تجربة التذوق قد تلهي المستمع عن ذلك الاستماع الواقعى : مثل الاهتمام بشخص تعييراتوجوه العازفين ، او ملابس المترجين ، او حتى في تلك التربيات

آخرى من ذلك النوع الذى قد تتحقق له : مثل أناقة ملابسه ، او الثاني الذى تحدثه اوضاعه وحركاته الرشيقه او العنفية على الجمهور) .. ربما يكون قائد الاوركسترا قد عاش تجربة للذوق اكتر اكمالا تجاه هذا العمل نفسه ، لكن ذلك لا يعني ان « التذوق الكامل » يمكن حتى لذلك الهادى الذى تكاملت معرفته وكرس كل انتباذه لتجربة التذوق ، بل ان ينجح في ان يجعل الجمهور يعيشها .

ان العازف او المايسترو ، لا يستطيعان ان يعيشوا تجربة التذوق الذى يمكن للمستمع ان يعيشها ، على الاقل لأن مكانهما من الاوركسترا لا ينبع لها ذلك ، بينما يكون المستمع في مكان افضل منها .. وبالطبع ، فإن هذا لا يعني ان المستمع الهادى هو بالضرورة اكتر تذوقا للموسيقى من الخبيث المحترف .. لأن تلك الالفة الحميمة بين المستمع والعمل الموسيقى هي احدى الوسائل الأساسية لتجربة التذوق .. وهو ما يباح للعازف مثلا نتيجة دراسته لقطعة موسيقية ما .. لذلك يمكنك ان تتوقع ان استماعه وتذوقه لهذه المقطوعة سيكون عظيمابشرط ان يسمعها دون ان يشتراك في عزفها لكنه ، وحتى في هذه الحالة ، ربما لا يكون قادرًا على التذوق الشامل ، لأنه قد ينشغل بمسائل تكنيكية حول الاسلوب الذى يعزف به الاوركسترا أمامه ، ومدى تجاهه في تلك ..

مصادر المتعة التي تمنحها الموسيقى .. وهي التوصل ، والاحساس ، وليس فقط التحليل ..

لم يعد بنا حاجة لذلك المستمع الخرافى الذى لا وجود له ، ولنطلب منه ان يعود مرة اخرى من حيث اتى ، من خيالنا المغض ..

فليس هنا ما يسمى في تجربة الاستماع للموسيقى « بالتلوق الشامل » ، فالحياة ذاتها لا تستمع بذلك الموجود السحرى المتبت الصلة بالعالم والذى قد يتبع مثل هذا النوع من التلوك ولحسن الحظ ، فلن مثل هذا النوع من التلوك لا ضرورة له ، فالموسيقى تمنع اشباعا ، او قلل اشباعات على اكثرا من مستوى .. في مستويات شديدة التباين ..

ان فهم الموسيقى ، والاستماع بها . طريق مفتوحة امام اي انسان ، وكل انسان ..

المعرفة الكافية بالموسيقى التي كتبت قبل خلال العصر الذى كتبت قبل وخلال العصر الذى يسموها . لكي يصبح قادرًا على تقدير اصالتها ومكانها في نيار التاريخ الموسيقى . فمثل هذه القرارات : التعرف على كل الالحان وعلاقتها ببعضها البعض ، والقدرة على تقدير قيمة ومكان العمل الموسيقى من النطور التاريخي لهذا الفن ، تدخل كلها تحت تعريف « هارفارد » لتلك « القدرة على الاستماع الواعى » ، وهي في الحق قدرة لا يملكون الا القليلون جداً منا ..

وفي الحقيقة ان مثل هذا المستمع الافتراضي لا يستطيع بمثل هذه القرارات ان يستكمل رحلته نحو تحقيق المتعة والاستماع الناجحين عن الاستماع ، فذلك ورطة كبيرى ان يكون قادرًا كل القدرة على ان يتجاهل بارادته كل خبراته الخارج لمن يتحقق الا فيما ندر .. بل ان هناك مهمة اصعب لكي يصبح التلوك « شاملا » ، فمثل هذا المستمع مضطر لأن يكون لديه

او عندما نعزف بسرعات متباعدة ، او عندما نعزف مجازة او مصاحبة للحن آخر ، او بشكل مقلوب او معكوس !! .. يجب على مستمعنا ان يكون متقبلا لكل التعابير والمحاخبات الهازمونية لأنها قد تظهر مرة اخرى في لحة خاطفة وبدون اللحن الأصلى الذي كانت تصاحبه .

ذلك فقط بعض الاعمال الخارقة التي يتعمق على مستمعنا الخيالى ان يقوم بها اثناء قيامه بتجربة « التلوك الشامل » ، فلو اخذت في الاعتبار عدد الالحان التي تحتويها سيمفونية من القرن التاسع عشر والتحولات العديدة التي تتعرض لها هذه الالحان في عمل موسيقى قد يستغرق زمنا يتراوح بين ثلاثة دقيقة ، وساعة ونصف ، لتأكدت ان مثل هذا العمل الخارق لمن يتحقق الا فيما ندر .. بل ان هناك مهمة اصعب لكي يصبح التلوك « شاملا » ، فمثل هذا المستمع مضطر لأن يكون لديه

رسالة نيويورك

من السينما إلى السينما ..

السياسة الأمريكية على الشاشة : نيكسون أخترع وورجيت للخلص من السلطة

أمير العمري

الجيل الجديد في أمريكا ، من سبيلاج إلى كوبولا ، في صنع الأفلام الشخصية البهرة . وفي فيلميه الآخرين « أعد إلى خمسة دولارات ياجمي دين » و « الأعلام » ، خافن التمان تجربة البحث عن معادل بعدي جديد يجمع بين المسرح والسينما وهو يحافظ على نفس الاسلوب في فيلمه الجديد « الشرف السرى » .

في البداية كانت المسرحية التي كتبها « دونالد فريد » و « آرنولد ستون » ، وشاهدها التمان باحد المسارح الصغيرة في لوس انجلوس وتحمس كثيرا لاخراجها ، فانتقل بها بالفعل الى مسارح نيويورك (خارج - برونووي) ثم بواسطته ، ثم استهوته فكرة تحويلها الى فيلم سينمائي انتجه بنفسه بمساعدة جامعة ميشجان التي يعمل استاذًا زائرا بها . وقام بالتصوير وكافة العمليات الفنية خمسة عشر طالبا من الجامعة ،

والى يوم نقدم لهؤلاء وغيرهم نموذجا سينمائيا فريدا بدا عرضه هنا مؤخرا .. متبرأ ضجة كبرى ، دون ان يتطلع احد من امثال اولنك العباقرة بالطالية بمنته او ايقافه حرصا على صورة الشريك الكامل !

تجربة جديدة

والفيلم يعنوان « الشرف السرى » للمخرج الأمريكي الكبير روبرت التمان المعروف بأفلامه الهامة مثل « لصوص مثلنا » و « ماش » و « نساء » و « فاشفيل » . وكان التمان (٦٠ عاما) قد اتجه في السنوات الأخيرة الى صنع الأفلام التي تبتعد تماما عن الامكار والاساليب التقليدية الشائعة في السينما الأمريكية ، ضمن ما يعرف بأفلام خارج - هوليود او السينما المستقلة التي تبدو افلامها اقرب الى روح الهوا في وقت انفس فيه مخرجوا

من غرائب الاحوال في بلادنا ، تلك الحماس الشديد عند البعض تجاه كل ما يرد علينا من الولايات المتحدة .. ابتداء من ادوات الزينة والمسلع الاستهلاكية الناتمة ، وحتى السلاح ، ومع ذلك يقف ذلك البعض موقفا متنددا صارما في وجه الاعمال الفنية والسينمائية التي تخرج من أمريكا بين الحين والآخر وتتعرض بالتقى والتشريع للسياسات الأمريكية . وبما كانوا يعتقدون بهذا انهم اكثر حرصا على سمعة أمريكا من الأمريكيين انفسهم . ولكن المؤكد ان هذا الموقف ليس سوى نوعا من الحرب الوقاتية التي تستهدف حماية السينمائيين المصريين من الاصابة بمدوى الديمقراطية وحرية التعبير التي قد تدفع البعض منهم الى المجازفة بتناول القضايا السياسية المثلية المتوفرة لدينا اكثر من الأمريكيان على اية حال !

حدا عبيقا واحتقارا هائلا
ويطلق عليه « يهودا » .
ويقول انه نجع في خداع العالم
وحصل على جائزة نobel للسلام
وظل يمثل دور الوجه الامريكي
الطيب ، بينما أصبح نيكسون
في نظر الرأي العام مجرم حرب
وسفاح !

واما صورة امه ، يتوقف
باكيما ، راكما مستعطما ،
ويطلب منها ان تقدم له
النصيحة . ويتساءل « كيف
يمكنني ان أصبح رجلا وليس
 مجرد كلبك الصغير » ؟ .

وتزداد حالة الهلوسة
والاحساس بالاضطهاد لديه
ورغم ذلك فإنه يعلن ايمانه
المطلق بالحلم الامريكي الذي
رفع شخصا بائسا مثله الى
منصب الرئاسة . ثم يحكى
بالتفصيل كيف تسيطر لجنة
المائة على الادارة الامريكية
وتحكم في السياسة الامريكية
في الداخل والخارج . وهي
ت تكون من كبار رجال الاعمال
واصحاب الاحتكارات . ويؤكد
النمان المخرج ان كل ما يتعلق
بلجنة المائة . ونادي اليستان
التوهيمى الذى يضم اكبر كبراء
رجال الاعمال والمافيا ، حقيقة
قائمة بالفعل ويقول ان ريجان
عضو فيه منذ فترة طويلة ،
وان هناك معلومات عديدة حول
نشاط هذا النادى حصل عليها
احد مؤلفى المسرحية وهو
محامي اصلا ، ويضيف ان ما
يسمى بخطة غزو الصين كانت
 موجودة فعلا .

لعبة المائة الكبار

ويعبر نيكسون عن احساس
شخصى بالمهانة والعار والذى

التعرية السياسية - حسب
تعبير التمان نفسه !

في البداية يصل نيكسون الى
غرفة مكتبه في وقت متأخر بعد
أن تخلى عن منصب الرئيسة
مع وصول فضيحة ووترجيت
إلى قمتها . ويخرج الرجل
مسدا يضعه أمامه فوق
المكتب . ثم يتناول كاسا من
الويسكي ، وينتزع جهاز
التسجيل .. ويقرر الأدلة بنوع
من الاعترافات الشخصية
ال الكاملة .

ويبدأ الرجل في سرد تفاصيل
مسيرة حياته الحافلة منذ ان
كان طفلا بائسا في اسرة فقيرة
اضطررت للانتقال من اريزونا
إلى كاليفورنيا بعد اصابة
شقيقه بمرض السل الرئوي
ثم وفاته فيما بعد . ويستعرض
تنقله بين عدة اعمال حقيقة
ثم دراسته للحقوق وبقائه فترة
عاطلا عن العمل الى أن التحق
بالخدمة في مكتب التحقيقات
الفيدرالي .. ثم يحكى كيف
نفذ إلى عالم السياسة من
خلال اعلان في الصحف يطلب
شيان للعمل في الكونجرس .

تصفيية الحسابات

ومع احساسه الشديد
بالوحدة ، يوجه نيكسون
الحديث نارة الى جهاز التسجيل
الذى يطلق عليه « روبرتو »

وتارة اخرى الى قضاة وهيبين
لا وجود لهم ثم يبدأ في الحوار
- من طرف واحد - مع صور
الرؤساء السابقين المعلقة فوق
الجدار . وهو يتم كنيدى
متلا سرقة منصب الرئيسة
منه في انتخابات ١٩٦٠ . ثم
يتوقف طويلا امام صورة هنرى
كيسجر الذى يكن له نيكسون

ووضع الموسيقى جورج بيرت
وهو أحد أساندة الجامعة
وعزفتها اوركسترا الطلبة .
وأصبحت عملية تصوير الفيلم
جزءا من البرنامج الدراسي في
الجامعة .

التعرية السياسية

يدور الفيلم - المسرحية -
في ذيكرى واحد هو ببساطة غرفة
المكتب في منزل الرئيس الامريكي
السابق ريتشارد ميلهوسن
نيكسون ويلعب شخصيته المثل
« فيليب بيكر هال » ، وهو
الشخصية الوحيدة في الفيلم !
الكلمات القليلة التي تظهر
على الشاشة في بداية الفيلم ،
نقول ان الفيلم ليس عملا
تسجيلا او فيلما يسعى لتحليل
التاريخ . ولكن مزج بين
الحقائق والرؤى التخيالية في
محاولة للفهم .

والفيلم يفتح بجراة مؤسسة
الرئاسة الامريكية ساعيا الى
كشف ميكانيزم عملية السلطة ،
متناولا خلفياتها وابعادها ودورها
في الداخل وعلاقتها الدولية ،
من خلال الجوانب النفسية
وابعاد التكوين الخاص
لشخصية نيكسون او « الرئيس »
في مزج رائع بين السينيوراما
والمسرح السياسي وبروح من
السخرية النادرة .

اننا لسنا هنا امام عمل
هزلي او نكتة طويلة مجانية ،
نحن نضحك احيانا ، وتدعشنا
طرافة الفكرة احيانا اخرى .
ولكن جدية العمل وخطورة
التصورات التى يقدمها ،
نستقرقنا تماما وندعونا للتأمل
في العلاقة بين العام والخاص
وبالعكس . انه نوع من

ولكن هل هذا ممكن بالفعل ؟
هذا هو السؤال الذي يطرحه
الفيلم ويجيب عليه من خلال
السياق باكمله .

ويبلغ أداء الممثل المظيم
« فيليب هال » مستوى فدا ،
حيث يسيطر طوال ٩٠ دقيقة
على العمل باكمله ، منطلاقاً من
حالة الأضطراب والتشوش
إلى التوتر والانقسام والبكاء
والانهيار التام الذي
يتحول في النهاية إلى غضب
شديد حيث تبلغ الهستيريا
ذروتها عندما يتناول المسئى
لكي يتحرر .. ولكنها يتراجع
فجأة . ووجه السباب العاد
لاعنا كافة خصومه في الماضي
والحاضر .

ويبدو الممثل طوال الوقت
وكانه يمضغ كلمات الحوار كله
في جملة واحدة طويلة متقطعة .
وهو ما يجعل من الأداء هنا
 شيئاً مزيناً حقاً . إننا نترقب
في البداية لكن نرى مدى
التشابه بين الممثل والشخصية
التي نعرفها . ولكننا سرعان
ما نندمج في اللعبة وما تكشف
لنا عنه ، ثم ننسى نيكسون
نفسه حيث تشفّلنا الدراما
العنيفة التي تدور داخل رأس
ذلك النموذج !

بالطبع كما لا يسعى إلى أدانته
في نفس الوقت . ولكن الفيلم
يتمثل بالفعل محاولة جريئة لفهم
ميكانيزم عملية الرئاسة
الأمريكية من خلال خصوصية
شخصية الرئيس . إن نيكسون
يصف هنا سر نجاحه في جملة
واحدة « لقد كنت أعرف أنني
سوف أكسب لأنني كنت دائماً
أخسر » .. « إن النظام
يستمر لأنني أنا النظام
نفسه » !

ويحرص الفيلم على الاحتفاظ
بالكثير من التفاصيل الخامسة
في شخصية نيكسون ويحافظ
أيضاً على طريقته في الكلام
ومفرداته الخامسة ويبعد
الفيلم بين الحقائق والخيال ..
ويوظف المخرج شاشات الفيديو
داخل حجرة نيكسون توظيفاً
درامياً وسينمائياً جيداً ، حيث
يستخدمها في التعبير عن حالة
الانقسام ، كما يجعل منها
تأكيداً على الحصار الإعلامي
ودوره في تصفيه نيكسون .
ونشاهد من خلالها أيضاً
عنارات التعبيرات والماफيات
المقربة لوجه الشخصية .

ولا يسعى الفيلم إلى تبرير
تصرّفات نيكسون أو بترنّته

من جراء خصوصه لتعليمات
كبار تجار الهرويين والرقيق
الابيض والمافيـا الذين يشكلون
لجنة المائة . « لقد بعـت روحي
إلى لجنة المائة من أجل
براز » ! .. ثم يفجر قناته
المدوية عندما يعترف أن لجنة
المائة قد طلبت منه استهار
العرب في جنوب شرق آسيا حتى
عام ١٩٧٦ حتى تتحقق السيطرة
الكافلة على الأسواق في هذه
المنطقة ولترويج انتاج مصانع
السلاح ، كما طالبوا بمقد
اتفاقيات خاصة مع الصين
تمهيداً للفوز بأسواقها .. وأنهم
كانوا يريدون إعادة ترشيحه
رئيساً للمرة الثالثة !

ثم يصل المونولوج إلى لزوة
آخرى عندما يعترف نيكسون
أنه قد ساهم بدور أساسى في
تضخيم ما حدث في ووترغيت
والترويج له حتى يصبح مبرراً
لأمانيه للتخلي عن الرئاسة
والتوقف عن أداء دور الديمية
البلهاء في أيدي حفنة من
الأوغاد !

سينما الممثل

لقد اختار نيكسون « الشرف
السرى » والفضيحة العلنية .

”بارا“ واتجاه الريح

د. أمينة رشيد

د. سيد البحراوى

نفى اكبر بالطبع - ذلك بحكم الطابع التجارى الذى يحكم المجتمع الغربى بصفة عامة ، ولكن هذا لا يخرجها عن نطاق كونها افلاما فنية . المشكلة الأساسية فى السينما الغربية المعاصرة هي عدم قدرتها على الوصول الى عالم الاشياء الأولى والاكفاء برصد الواقع المفتوحة ، والاغتراب المطلق الذى يتبدى في كافة المستويات . ولدى كافة البشر ، حتى في لحظات الفرام الشديد الذى تمنى به كافة مارقا من الواقع ان تجاوزه يلوح في الافق . في مقابل هذه الافلام جاء فيلم بارا . فيلم بسيط جدا ويصل الى حد السذاجة احيانا في جékته ، بالاضافة الى انه لا يمتلك الادوات التقنية الراقية التي يمتلكها المخرجون الأوروبيون . ورغم كل ذلك ، فان هذا الفيلم ، الواقعى ، اكثر انسانية واهمية بكثير من تلك الافلام الأوروبية ، لانه فيلم يستطيع ان يصل الى جوهر الاشياء ولا يكتفى برصد المظاهر .

الرؤبة - ومن ثم القضية - في الافلام الغربية رؤبة مفتلة اي لا تصنى درجة .. ومعها تتفت الاشياء الموضوعية والذاتية ، بحيث ان القائم الأساسى او الوحيد الذى يقصد الفيلم - وينجح - أن يوصله هو الاحساس بلا جدوى الحياة .

ومن المؤكد ان الانسان الأوروبي المعاصر يتملكه هذا الاحساس بقوه ، فهو مهدد طوال الوقت - رغم الامان الظاهر - بكافة الاشياء الظاهرة (العنف باشكاله المختلفة) والمخفية في قلب النظام المحكم بشكل قدرى لا فرار منه .

ولا شك ان بعض الافلام تجهد في الوصول الى هذه الازمة بعمق . ولكن اغلب الافلام - التي شاهدناها لا تستطيع تحقيق ذلك . وبالطبع . اتحدث عن الافلام الفنية ، وليس افلام الجنس والمرى والبوليسيات .. الخ وهذه كثيرة الى درجة واضحة . الافلام الفنية التي اتحدث عنها هي الأخرى لا تخلو من التوابع المثيرة - مثل السينما المصرية ولكن بنجاح

شاهدنا « بارا » في سياق الافلام العالمية التي ت تعرض - بصفة مستمرة في باريس ، افلام ايطالية ، امريكية ، مجرية ، عالم ثالث ، وفرنسية بالطبع . وقد اعطانا هذا الفيلم اعتزازا قويا بكوننا من العالم الثالث ، وأشار الى اتجاه الريح .

ان المقارنة بين « بارا » وافلام اوروبا الغربية - التي رأيناها - تحكم لصالح « بارا » رغم أنها مقارنة ظالمة مسبقا ، بحكم المورفة التقنية لدى الافلام الاوروبية ، والفقر التقنى الواضح في « بارا » .

تصل السينما الأوروبية المعاصرة الى درجة عالمية جدا من اجاده استخدام ادوات السينما والوصول بها - السينما - الى فن العصر الاول . استخدام اللون والاضاءة والمساحات وتقنيات التقاطعات الزمنية واللحظية .. الخ . غير أنها تخلي - بعد ذلك - من عنصر هام من عناصر السينما - وربما يكون اهمها من وجهة نظرى - هو الرؤبة .

التناقضات بما يخرج الفيلم من سطحية الحدث الى عمق الحياة في تفصياتها وتفاصيلها ، ويخرج الشخصيات النمطية ، او التي تبدو كذلك ، الى شخصيات بشرية حقيقة تحمل بداخلها التناقضات ، وتتنابى على التصنيف الى ابيض واسود كما قد يحدث مع بعض الاقلام الاوربية المتقدمة تقليا .

هل يصدق ظني في ان اتجاه الريح يأتي من العالم الثالث حقا ؟

وكان هذا الحوار مع المخرج « سليمان سيسه » *

المصنع في قته اعون المالك ، وفي نفس الوقت يكتشف المالك ان زوجته تخونه مع احد اصدقائه (او اعوانه) فقتلتها ، ويقبض عليه كما يحكى المخرج في الحوار .

تبدو المقصة بسيطة وسائحة في بعض الاحيان كما قلت . ولكنه عبر هذه القصة التي هي هيكلية تقريبا ، يصور المخرج الحياة (في حال) : حياة العمال ، وحياة العاطلين ، وحياة المالك وزوجته . وفي كل هذه الحيوانات يصل المخرج الى تصوير

القilm يحكى قصة مهندس شاب يبحث عن شباب يحمل له جوال الأرض الذي منزله . فيلتقى بيارا (سميه) والذي يتضاع انه كان مبدأ لافي فترة سابقة . وتطور العلاقة بينهما حين يذهب المهندس ليدفع فرامة لاستطيع الشيال ان يدفعهما (فرامة لانه لا يحمل بطاقة شخصية) . بعد ذلك يعمل المهندس على تعين الشيال في المصانع الذي يعمل فيه ، والذي يمتلكه ترى ذو علاقات مشبوهة . ويحاول المهندس ان يثبت قدرًا من الوعي في نقوس العمال المظلومين في

س : يشتمل « بارا » على كثيير من الموضوعات المقاطعة ..

د : لأنني اردت هذه المره ان اصنف مجتمعا بمجله . واعتقد ان هذا الفيلم اكثر غنى من الاول . فيه توجد قضايا المجرة الرئيسية والوضع النسائي مرة اخرى ، والعلاقات بين العمال وأصحاب العمل ، او بين الجماهير والقيادة ..

س : هذا من الاقلام الاول في سينما افريقيا السوداء التي تكرس تماما لوصف الوضع العمالى ؟

ج : اعتقد ان المهمة الاساسية للنيلم هي محاولة تسوير قضايا طبقة عاملة سكون ومن هنا بدا لي منها ان اضع سؤالا .. مرتاحيا لمستقبل بلادنا : كيف ندخل قضايا هذه البروليتارية النابية ؟ يجب ان نتساءل عن الطريقة التي ستندمج بها هذه الطبقة في مجرى النمو الخاص ببلادنا .

س : كيف تحدد دور المهندس بالنسبة للعمال ؟

ج : هو الذى يعطى الامل للعمال ، وبعدم بأنه سينعل الانفل انصالحهم . هو الذى يدفعهم الى التنظيم ، فيسحقه الجهاز الادارى .

س : يبدو الفيلم وكأنه يدور أساسا حول هذه الشخصية . لماذا ، اذن ، يشير العنوان الى الشيال « بارا » . ؟

ج - بالنسبة لي ، الشخصية الرئيسية ليست المهندس ، رغم انه يلعب ، كما قلت توا ، دورا كبيرا نتيجة لوعيه السياسي العالى . الشخصية المركبة هي في الحقيقة ،

* اجرى الحوار كاترين ريدل واندريه تورن .

الشialis الائنان ينتميان الى نفس الجيل ، ولكن كان لاحدهما خط تعليم جيد ولم يكن للآخر .. ولكنها يتشابهان ، ولذلك اعطيتهما نفس الاسم .

س : هل يجب ان نفهم انهما يرمزان الى تحالف ممكناً بين الشعب والمتقين . في مالى ؟

ج : في الحقيقة ليست الهوة عبقة عندنا بين المتقين وكتلة الشعب . اردت أن اوحي عبر شخصية المهندس ان الاتجاه هو في « تكسي » المتقين . وكانت قد كتبت سيناريوه النيلم في السجن ، في وقت مشكلة « دين موزو » .

س : لماذا جعلت صاحب العمل يغتصب عليه كفافل لزوجته ؟ هذا يجعلنا نجهل كيف كان البوليس سيتصرف في حالة جريمته السياسية (قتل المهندس) ؟

ج : في الواقع ان البوليس لا يائى للقبض على صاحب العمل بسبب قتل زوجته هذه الجريمة ارتكبها في اللحظة ، ولم تكن قد عرفت عندنى . انه يغتصب عبه لانه يشك انه قد قتل المهندس ، ليكتشف في نفس الوقت انه قتل ايضا زوجته .

س : بعض الفقرات تقدم صورة للبرجوازية ، كما لو كانت رسماً كاريكاتيرياً ؟

ج : في رأبى انه لا مبالغة في هذا . هذا النيلم واقعى تماماً والملايين يجدون انفسهم فيه الى درجة ان البعض حاول منعه . اظن دون جدوى .

س : توجد انواع كثيرة للشخصيات النسائية في « بارا » .

ج : نعم .. توجد اولاً زوجة المهندس ، التي يمنعها زوجها من العمل . اردت ان ابين هنا انه ليس ببطل ايجابي مطلقاً . يبقى تقليدياً على بعض المستويات . وهذا الموقف يوجد عند كثير من الكوادر المالية . توجد ايضاً زوجة صاحب العمل : ليست متعلمة بل تطورت مع وسطها . فهي ذكية وتستطيع ان تسيطر على زوجها ، وان تدير بنفسها تجارة مزدهرة . ولكنها تخذ عشانها ويكللها هذا حياتها .

ج : هذا صحيح ، وهو ينبع عن نيلم (دين موزو) . هنا لا يوجد بطل . اردت ان أخوض تجارب جديدة .

س : هل يعود الى هذا الهم ايضاً الشكل المنتحر للقصة وفتت الاهتمام حول العديد من الشخصيات غير الميكانيكية ؟

ج - مازلت ابحث عن اسلوب وعن شكل للتبصر . وهذا الشكل ابحث عنه انطلاقاً من ثقافتي الخاصة . ولم اقترب بعد من ايجاد ما ابحث عنه . سيكون اخر ارجالي للنيلم الثالث مختلفاً عن السابعين بالتأكيد . لا يستطيع الانسان ان يقول انه يعمل بالسينما طالما لم يصل الى سيطرة ما . لأن الشكل هو الذي يحدد كل شيء . بحثت ان اخبل شكلما وانا اكتب السيناريو ، وأضطر الى تغييره عند التحقق لاسباب فنية او اسباب اخرى . حاولت في « بارا » ان احكى قصة تفهم اتنا كلنا ابطال بما فيه المرأة المسكينة التي تطرد في اول النيلم . هذه الفكرة لا تتجاوز دقيقتين او ثلاثة ، ولكنها مهمة . « دين موزو » بطبيعة

ايقاعيا عن « بارا » لانه يستند الى شخصية اساسية مخلقة في عزلتها وبالعكس ايقاع
« بارا » اسرع لان المعنى الاساسى هو طبقة تنمو وسوف نعم يوما بقوتها .

س : في الفيلمين ، على كل حال ، نحن أمام قصة خيالية سياسية .

ج - انضل أن اقترب من القضايا الاجتماعية السياسية عبر قصة : فالمتابعة هكذا
انضل . القصة السياسية توافقني الى حد ما . حاليا على الاقل . اخرج ما يلقينى وبينزنى
احاول ان اشارك فيها اشعر به ، ما اعيشه ، وما اراه .

س : في رأيك : ايقرب شكل افلامك من الشكل التقليدى للقصة الافريقية ؟

ج - الى حد ما ، ولكن ليس تماما : توجد عننا حقيقة طريقة ما لسرد الحكايات ..
ولكن يجب ان نعمل كثيرا حتى نصل الى السيطرة على الشكل في افلامنا . ومع ذلك يجب
ان يقال دوما عن السينما الافريقية ما يقال عن السينما الإيطالية او السينما الفرنسية .
حتى الان ما زال مستحيلا ان نحدد الهوية الثقافية لافلامنا . لم يبلغ بعد النضوج . وما هو
اهم بالنسبة لنا ان ننظر الى القضايا الجمالية بدلا من النظر في قضايا الربيع التجارى .

س : كيف تستطيع ان تلخص اهتماماتك ؟

ج - اعتقد انه غير طبيعي ان ينجب المخرجون قضايا مجتمعهم . وأن علينا جميعا
مسؤولية كل في مجاله .

في العدد القادم

مندور .. الفكر عبر الممارسة

ابو سيف يوسف

القمر في الطاقة

مسرح كلاسيكي .. وقضية جديدة

سليمان شفيف

(توف الكاتب في الثلاثينات في موسكو) .

- ننتقل من الكاتب الى المخرج: وهو (باريس مازروف) المخرج الاول لهذا المسرح ، صاحب فكرة تجديد المسرح وعصريته حتى يستطيع مواكبة جاره العتيد مسرح « الماط ».

- الشقة الوطنية :

تدور احداث المسرحية في شقة صغيرة في موسكو اعقب الحرب الاهلية وبداية الازمة الاقتصادية . ولم تنس الشقة فقط لشخصيات المسرحية بل اتسعت ل تستوعب كل الام ومحاناة هذا الوطن القادر من اعمال الجرح .

- اما سكان الشقة لو اردنا ان نتعرف عليهم فهم :

- بلاموت : ابن بلد ، فهلوى ، صاحب الامر والنها على اهل الشقة الذين يعيشون في حمايته .

الذاكر قد بيعت جميعها حتى نهاية الموسم . والمسرحية اعدها للمسرح « راديون فيونينوف »

عن مجموعة قصصية للكاتب الشهير « ميخائيل بلجاكوف » وقبل رفع السたار لا مرض والمقال نود لو توقفنا قليلا مع هذا الكاتب الدائم الصيت .

العمل المعد للمسرح هو اول أعماله ، وقد اعقبها الكثير من الاعمال منها :

- « الاسطى ومرجينا » « أيام تروبنينغ » ، « قصص عن بوشكين » . وقد تعرض للشهر ومنع من الكتابة والنشر في عهد ستالين لرؤيته النقدية خاصة روايته « أيام تروبنينغ » تلك التي انتقد فيها بعض اعمال الجيش الاحمر ابان الحرب الاهلية ، بل وقد نظرت

الي « البيض » والملع عن انسانيتهم بشكل او باخر، يختلف معهم ولكنهم ابناء لذلك الوطن (روسيا) وليس ادل على ذلك من انه جعل بطلة الرواية (من الحمر) تتزوج احد من رغم قناعتها بكل افكار الحبر.

الطريق الى المسرح :

درجة العرارة ٢٠ تحت الصفر ، تصطك الاسنان وين الجلد من وقع الاحلية الشتوية القليلة ، على جانب الطريق، يصطف هنا وهناك من يعرض الذاهبين الى العرض بسؤال تقليدي يصرفه كل من يرتاد المسرح في موسكو :

- هل معكم تذكرة زيادة ؟

المسرح هو « الالكسندرى » نسبة الى القبرة (الالكسندرة الثانية) وقد اسسته في مطلع القرن التاسع عشر ، وبعد انتصار ثورة اكتوبر ، سمي المسرح باسم الشاعر الروسي العظيم « بوشكين » .

ـ القمر في الطاقة *

اما العرض ، فهو مسرحية (القمر في الطاقة) التي يقدمها ذلك المسرح في موسمه الحالى ، وقد لاقت نجاحا كبيرا حيث اكد مدير المسرح ان

* الطاقة : ثبات مسغم في النازدة ، يستخدم المهموبة في بلدان التي تصل فيها درجات الحرارة الى تحت الصفر ، نظرا لتمذر دفع النازدة ككل .

شраб ، يحاول ان يجعلهم على العشاء ولكن رغم تافهم معه لا يوافق سوى «زرنوف»، وانتاء محاولة «بلاموت» الفتح خزيته ، تتجه فيه ، يسود الظلم ، يختفي «بلاموت» ، تعاد الاوضاء على الكاتب الذى يحدث «داشا» من جبه لها ورغبتها في زواجه ، وفجأة يخرج اهل الشقة الذين كانوا يتضئون على احاديثهم اسخرين منها ومحظيين «داشا» التي تهول الى غرفتها ، وعندما يختلي الكاتب بنفسه في غرفته ، يفتح خزانه صغيرة اسفل ساعة حائط فيخرج «بلاموت» بملابس عصرية ، وعندما يصالحه الكاتب ماذا يفعل يجيئ وهو ممسكا كتابا :

— «اقرأ روايتك» !

.. وهنا تدخل من نافذة الكاتب شخصيات روايته ، تناصره ، تحنق عليه كونه وهو الكاتب اصبح سخرية اهل الشقة (المجتمع) . وينتهي الفصل الاول .

وفي الفصل الثاني :

يركز المخرج على لفته المسرحية وكانه يقول لأهل الشقة :

— لقد اعطيتكم حق الحديث فصلا كاملا .. فاتركوا لي ما تبقى !

يبدأ الفصل بحوار بين «داشا» و «انا فرانسونا» بعد خروج الكاتب لمدة نصف

الشخصيات التالية حسب أدوارها بالمسرحية :

١ - مسئول المومياء المصرية :

(الممثل الكبير الكسندر بارخششكوف)

يدخل دافعا عربة صغيرة ترقد فيها مومياء مصرية ، يزعم أنها تجib على كافة الأسئلة بل ولديها امكانية حلها ، وبعد أن يقتبس الذعر تبدأ الأسئلة:

— «انافرانسونا» تتسأل عن زوجها ، «داشا» عن سعادتها ، أما «بلاموت» فيسخر من المومياء ومسئوليها فتهب المومياء مذعورة صارخة :

— «مسنبلك اسود وستموت قريبا» ، يصفق أهل الشقة ، يفضّب «بلاموت» ويطرد المومياء ومسئوليها ومن ثم يتيقظ الآخرين على خطفهم فيشاركونه الطرد .

٢ - الكاتب :

في النصف الثاني من الفصل الأول يدخل الشقة كاتب روائي يتصدى له «بلاموت» اثناء صراخ «انافرانسونا» :

— «يرتدى نياب زوجي !» ولكن الكاتب بحق استطاع

ان يكسب ودهم ، يخبرهم انه الذي أرسل البرقية ، هدية الزوج الغائب ، يقاربون منهم ، يخرج من حقيته عشاء وقينة

— انافرانسونا : زوجة ، مجرها زوجها منذ اعوام ، منافقه دوما في انتظاره ، وكل منها البحث عنه والتقصي عن اخباره . (لمعب هذا الدور المثلث الشهيرة لوبييلا التيكتوفا) .

— داشا : عانس ، فقيرة طيبة ، مكتوبة ، تجاوزت عقدها الثالث .

— زرنوف : رجل في عدده الخامس طيب ، كثير الحديث لا عمل له . ومن هؤلاء الاربعة ينسج المخرج مسرحيته وفعلها الدراما ، فاهل الشقة كما في الوطن حينذاك ، متخفون مما سوف يحدث ، لذلك وحسب اوامر «بلاموت» منع فتح الباب ليلًا دون استئذانه .

وفي احدى الليالي يشتغل الطرق ، يخفى «بلاموت» خزينة حديدية مقلقة لم يفتحها بعد ويأمر الجميع بالتراث ، يشتغل الطرق فجأة على زجاج الجميع ، يفتح «زرنوف» المرتفع الاوصال الطاقة بأمر من «بلاموت» وتكون المفاجأة: ان ساعية البريد تزيد تسليمهم برقيه بعد ان ينسى من الطريق على الباب ، يدس «زرنوف» البرقية في جيبيه دون مراعاتها رغم الحاج «انا فرانسونا» خشية ان تكون من زوجها .

وهكذا يستخدم المخرج الطرق على الباب لادخال شخصياته الى الشقة، الوطن، رغم عناء وتهيب السكان فتدخل

لو كان في مصالحهم ، ان سخريتهم من الكتاب وافتقادهم الثقة به سواء عندما عبر عن حبه « لداشنا » او عندما اراد ان يخلصهم من طفيان المومياء ومسئوليها لم تنهم من اهتمام اعماله ، فحينما ، لقى بها على الارض جمعوها فيما بينهم وشخصوها .

لقد اعطى لكل منهم ما يريد ، « لداشنا » الحب ، لـ« فرانسونا » مصباح ، واعادها للمنزل ، « لزرتوف » الطعام والشراب بل وشارك بالموت تمزيق الجبال .

ولكن القضية (العبكر) هي كيفية مزج الواقع (التطبيق) بالافكار دون اخطاء ؟ وذلك الذي حدث حينما دخل شخصون الرواية (الانكار) وشخصون المسرحية (الواقع) مما من نافذة واحدة هي نافذة الكاتب ، واصطدامهم معاً واحداً (بما فيهم مسئول المومياء والمومياء) – تلك هي افكار « بلجاکوف » التي جسدها في ان الوطن للجميع في اطار الالتزام برواية (الكاتب) ، الجديد ، بما في ذلك السيدة الاوكرainية (الایامات المسرحية تعرضت بذلك للمسألة القومية في الاتحاد السوفيتي حينذاك) .

ـ كلمة اخيرة :

ـ همس لى صديقي ونعن خارجين :

ـ رغم الشتاء والخوف والازمة الاقتصادية استطاع اهل

ـ الطريق الى القضية :

ينتهي العرض وتبدا القضية ، الاجابة على التساؤلات ، لقد مزج الكاتب ما بين الدراما والكوميديا ، لقد تجسدت الدراما في الخوف من الطريق على الباب ، حتى شارك الجميع ، تصطدم بالكاتب على الدرج ، يعود بها ، تتفاعل احداث ، يقتسم الشقة « مسئول المومياء » ومه « المومياء » ولكنها هذه المرة حية ، امرأة قوية ، يخيفون اهل الشقة ، يحطمون الزجاج يقسمون الشقة بالحبال .

ويحتلون غرفة (بلاموت) ، يمنع اهل الشقة الكاتب عندها اراد ان يقتسم الغرفة عليهم بمسنته ، يفتح الباب ، يدخل « بلاموت » بملابس عصرية ، يقتسم الغرفة ويطرد الدخيل

الباب مفتوح ، يفاجأ اهل الشقة بدخول سيد « اوكرainية » ، يقتسم بدورها غرفة « انا فرانسونا » ، يحيط الكاتب ، يلقى بعمله المسرحي الآخر على الارض ، ينزو ويحيد ، يلقط اهل الشقة الوراق المبعثرة ، يوزعونها فيما بينهم ويداون في التمثيل .

يسود المسرح الظلم ، يعود الكاتب الى غرفته ، يفتح النافذة ويمد يده لشخصيات روايته فمبيطون الى الارض ومن بعدهم يمد يده لشخصيات المسرحية فيختلطون بهم ، ويصطفوا صفا واحداً .

ساعة تؤكد الأخيرة ، انه ليس هناك امان للرجال وانعلن يعود ، يطرق الباب ، تسرع « داشنا » تفتح ، القائد ليس الكاتب بل (الزرنوف) ، تقرر « انا فرانسونا » ان تهرج الشقة ، تصطحب حقيته ، تخرج رغم ممارسة الجميع ، تصطدم بالكاتب على الدرج ، يعود بها ، تتفاعل احداث ، يقتسم الشقة « مسئول المومياء » ومه « المومياء » ولكنها هذه المرة حية ، امرأة قوية ، يخيفون اهل الشقة ، يحطمون الزجاج يقسمون الشقة بالحبال .

ويحتلون غرفة (بلاموت) ، يمنع اهل الشقة الكاتب عندها اراد ان يقتسم الغرفة عليهم بمسنته ، يفتح الباب ، يدخل « بلاموت » بملابس عصرية ، يقتسم الغرفة ويطرد الدخيل وموميته .

الشقة ان يروا القمر من طاقتهم الصغيرة .

— قلت له ولكن المسرحية في حد ذاتها من حيث التشكيل كلاسيكية تماما واستطردت :

— وانى لاستغرب هذا القبال الكبير عليها ؟

— اشار صديقى الى البنى المواجهة للمسرح قائلاً :

— هذا المبنى هو مسرح «المخاطر» وهو يقدم ويهم بالعصرنة والشكليات وابتسم وهو يقول :

— المسرحان المجاوران تلاحظ الملابس ؟ واستطرد :

— استطاعت الملابس ان تجسد الفكرة ايضا حيث لم يغير احد ملابسه من السكان الريمة سوى «دائما» بعد ان احببت فنجرها في الفصل الثاني ترتدى ثوبا عصريا ، وكذلك «بلاموت» الذى شغلنا طول الفصل الاول بالمال وبالخزينة التى انفجرت فيه ولكن بعده قراءة الرواية ارتدى ملابسه الجديدة .

— المقدما فى احدهما سوى بصعوبة تكونهما يكملان بعضهما البعض .

.. فى «المترو» ذكرت الديكور ، اكيدت لصديقى انه كان موقف حيث استطاع ان يجسد بشكل واقعى السكن فى موسكو فى هذه الفترة حيث ان الشقة كانت لأحد الأغنياء كما بدت ملامحها رغم التغيير الذى أراد ان يلحقه بها السكان

اقرأ في العدد القادم

والأعداد التالية

بقلم : ليف تولستوى

* ما هو الفن

ترجمة احمد الخميسي

* موريس ميرلوبيونى

فيلسوفا وجوديا .. ومحللا سياسيا مجدى عبد الحافظ

* في السينما العالمية

عطاء النقاش

تطور ستانكى كيوبرك الفنى

مهرجان ٨٥ لفرقة الثقافة الجماهيرية المسرحية

رؤى . . وحوار

ابراهيم عبد المجيد

* فرق بيوت الثقافة : وامثلها عشرون فرقة . ونستطيع بسرعة ان نلمس التمايز بين هذه الانواع الثلاثة من الفرق . فهو تمايز في الدرجة والنوع ايضا . فالفرق القومية - وهي الحلم الذي راود شبابي المسرح بالثقافة الجماهيرية طويلا - هي الاحدث اذ تكونت عام ١٩٨٢ ، وحددت شروط تكوينها وجود مسرح مجهز بالمحانظة ، وان تكون الفرقة قادرة على تقديم موسم مسرحي كامل ، وان تقدم الفرقة كل مسرحية جديدة لمدة ثلاثة يوما في نطاق محافظتها ، وان يكون للفرقة تاريخ مسرحي ، وان يتكون للفرقة تاريخ مسرحي ، وان يتتوفر لها عدد من الفنانين القادرين لا يقل عن ثلاثة المخ ولعل هذا هو الذي جعل هذه الفرق من نصيب محافظات بورسعيد ، المنصورة ، القليوبية ، اسيوط ، الاسكندرية ، بنى سويف ، اسوان ، الشرقية ، سوهاج، كفر الشيخ . هذا وتاتي بعدها مباشرة فرق قصور الثقافة ثم فرق البيوت .. *

عن النصوص وقضاياها أخرى . ان قراءة لعناوين المعرض

الضمخ ، والى العناصر النشطة التي تقد وراء التنظيم الفنى لجهود مثل « الابراج ، والديكور ، والاضاءة ، والموسيقى ، والملابس » وايضا النقل والاقامة » ، وغيرها من الاعمال . اتنا تستطيع القول بارتياح ان الخبرات الفنية والادارية الفاجمة عن مهرجان بهذا الحجم شيء له خطره وقيمه ورصيد ثمين لفناني المسرح واداريه بالثقافة الجماهيرية . نضيف الى ذلك تميز مهرجان هذا العام بما سمي « عرض العودة » ، اى ان كل فرقة تقوم بالعرض للليلة واحدة في احدى المدن او المراكز او القرى وهى في طريق عودتها الى مقرها الاصلى وهذا يعني ان ليالي هذا المهرجان هو هذا المدد الكبير من الفرق ، والامتداد الطويل للبيالى العرض ، مما يميز مهرجان هذا العام حيث جرب العادة فيما سبق الا تتجاوز الفرق الخمسة والعشرين ولا تتجاوز ليالى العرض ثهرا ونصف الشهر ، وهذا تقليد جديد وطيب ايضا .

والفرق التي تشتراك في مهرجان هذا العام تنقسم الى ثلاثة انواع :

* الفرق القومية : وهى عشرة .

* فرق قصور الثقافة : وهم عشرون فرقة .

سمات مميزة لمهرجان هذا العام :

الثقافة الجماهيرية ان تقيم مهرجانها السنوى للفنون المسرحية مع مطلع كل عام بمسرح السامر بالمجوزة .

وبالثقافة الجماهيرية ثمانون فرقة يمتنشاطها من الاسكندرية الى اسوان ومن مرسى مطروح الى سيناء . وفي مهرجان هذا العام الذى بدا في السابع عشر من يناير الماضى تشتراك خمسون فرقة لتقدم مائة ليلة عرض بواقع ليتين لكل عرض ومن ثم فان اول ما نلاحظ على هذا المهرجان هو هذا المدد الكبير من الفرق ، والامتداد الطويل للبيالى العرض ، مما يميز مهرجان هذا العام حيث جرب العادة فيما سبق الا تتجاوز الفرق الخمسة والعشرين ولا تتجاوز ليالى العرض ثهرا ونصف الشهر ، وهذا اذا كان يعني من ناحية ضخامة العبى الإدارى والتنظيمى ، فهو من ناحية اخرى يعني خبرة هائلة ، وعلى الذين يشاهدون هذه المعرض وهم في العادة ينظرون الى العمل المقدم امامهم فقط ، ان يلفتوا قليلا الى ما يعنيه صبغ وترتيب هذا المهرجان

والحقيقة أن هذا المهرجان بهذا الحجم ، وبنوعية الأعمال المختلفة ، جدير بأن يلفت النظر إلى النشاط المسرحي بالثقافة الجماهيرية وأهميته ، وأن يجدد الاعتقاد الذي ساد طويلاً بأن مسرح الثقافة الجماهيرية مسرح « خشن » أو « محلي صرف » ، أو أنه « لا يتجاوز حدود الهواة ». وهذا لا يعني أن نترك حماقة المطالبة بتنسليط الأضواء على هذا المسرح – إن أى مراقب لابد أن يدهش من امتلاء صالة مسرح السامر البالغ عدد مقاعدها خمسةمائة مقعد في معظم الليالي رغموجة البرد التي لازمت المهرجان في شهره الأول ، وليس المسالة أن الدخول بالمجان ، بل المعكس هو الصحيح إذ ما الذى يجبر متراجعاً بالمجان على الاستمرار في مشاهدة عرض لا يميل إليه؟ وسنترك مغبة المطالبة بأن تواصل الثقافة الجماهيرية عملها وأن تتسع الظروف أمامها باستمرار . لقد نال الثقافة الجماهيرية ما نال غيرها من القنوات الثقافية الجادة في السبعينيات من هجوم واضطهاد ، ومانشهده الآن يشبه الصورة لا شك فيها ولابد من تطويرها ، على أنه تبقى بعض أسئلة حول هذا المهرجان رأيت انارتها مع المشرف العام عليه المخرج عبد الرحمن الشافعى .

سالته ...

* ما رأيك في أن قسماً كبيراً من العروض يعتمد على نصوص جاهزة لم تكتب أساساً للثقافة الجماهيرية كجهاز له تعامل مباشر مع الواقع وله دور تعليمي وثقافي .

المابغ » لنعمان عائضور ، و « عملية نوع » لعلى سالم ، و « منين اجيب ناس » ، و « ملك الشحاتين » لنجيب سرور .

* نصوص لكتاب من السبعينيات مثل « اليهودي النانه » و « يا عنتر » ، و « جحا والولد قلة » ، و « على الزيف » ليسرى الجندي ، و « (النهلوان) لرافد الدويري ، و « كوكب الفيآن » لمحفوظ عبد الرحمن ، و « زيارة عزراائيل » لابو العلاء المسلموني ، و « الحلم يدخل القرية » لسعد مكاوى ، و « الظاهر بيبرس » لعبد العزيز حمودة ، و « جمهورية زقى » لحمد الفيل ، و « الليلة فنتزية » و « سيرة شحاته سى اليزل » لسيف عبد الباقي .

* نصوص لكتاب ارتبطوا أساساً بالثقافة الجماهيرية مثل « جلاجل » لمحمد الشناوى ، و « لا كده نافع » للسيد محمد على ، و « ارض البدرى » لدرويش الاسيوطي ، و « السامر » للخفرى عبد الحميد ، و « ادهم الشرقاوى » لنبيل فاضل .

* نصوص لكتاب تقديمهم الثقافة الجماهيرية لأول مرة مثل « الخروج من الدائرة » لحمد الشريينى ، و « جحا وبقرة السلطان » لحمدى عبد ، و « عاشق الموال » لعبد الدايم الشانلى ..

هذا وتجدر الإشارة إلى أن توفيق الحكيم يمثل في المهرجان بعرضين لنص واحد هو « السلطان الحائز » .

تلتنا على أنها جميرا تقوم على نصوص محلية باستثناء «سقوط الاقنة لبوبيرو بابينو» التي قدمتها فرقة الإسكندرية القومية ، و « ١٤ يوليو لرومان رولان » التي قدمتها فرقة كفر الشيخ القومية . وللاحظ أيضاً أن العروض كلها تقوم على نصوص كتبت أصلاً للمسرح باستثناء « شرح في جدار الخوف » المد عن أحدي قصص محمد صدقى ، وهو من العروض العتيقة في الثقافة الجماهيرية ، والأعداد الثانية هو في الحقيقة تمثيل شركبى لنصي « عطا الله » ، وهو تمثيل قديم عرض لأول مرة بقنا عام ١٩٧٢ ، ويشترك به قصر الليلة فنتزية « سيرة شحاته سى اليزل » .

اللاحظة الثالثة أنه ليس من بين النصوص المقدمة إلا نص عربى واحد هو « الملك هو الملك » لسعد الله ونووس ، ولا أعتقد أن أحداً من مخرجى الثقافة الجماهيرية يحجم عن تقديم نص عربى ، والراجح أن سعد الله ونووس هو الذى يحظى بشهرة أكبر من ذى المخرج مراد مني عام ١٩٨٠ . في هذا المعرض بالذات نعم « رأس الملوك جابر » .

وإذا عدنا إلى بقية النصوص المقدمة ، وهى كلها محلية كما أوضحتنا ، فيمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع .

* نصوص لكتاب نهضتنا المسرحية المعاصرة في الخمسينيات والستينيات مثل « الاستاذ » ، « المسامي » لسعد الدين وهبة ، و « سهرة مع الفريد فرج » ، و « برج

عام وظروف عامه اسهمت في ذلك بالتأكيد لكن كتابا مثل نجيب سرور كتب اعظم اعماله في ابشع لحظات يمكن ان يواجهها فنان . لكننا لا نستطيع ان نقول ان كل ذلك ذهب هدرا . ان ما يفعله مخرجون في الثقافة الجماهيرية الان مثل عباس احمد ، واحمد اسماعيل يعد بشكل ما استكمالا لهذه التجارب .

سالته ..

ليس من الافضل ان ينتقل هذا المهرجان كل عام الى الى احدى المحافظات . ان ذلك يتسم اكثر مع دور الثقافة الجماهيرية ويدعوه الى الابد بفكرة اصوات القاهرة ..

اجاب ..

* هذا شيء لا بد ان يأخذ حقه من الناشر . واعتقد انه جدير به .

*

في النشرة الاعلامية الصادرة عن المهرجان تجد اختيار الدكتور على السراج رئيس شرف لمهرجان الفرق القومية، والاستاذ سعد ارشد رئيس شرف مهرجان فرق قصور الثقافة ، والدكتور لويس عوض رئيس شرف مهرجان فرق بيتون الثقافة . هذه الاشارة الذكية البسيطة توحي بفكرة ان الثقافة الجماهيرية تحاول ان تصل ما انقطع، وتزد بعض الفضل الى بعض اهله ، ولابد ان فنانى المسرح بالثقافة الجماهيرية جادون في ذلك بالفعل ...

قلت ...

* في وقت ما شهدت الثقافة الجماهيرية تجارب تحت عنوانين مسرح الفلاحين ، ومسرح المناقشة ، والمسرح السياسي، لماذا لم تتطور هذه التجارب وتصبح نموذجا وهى الأقرب الى طبيعة رسالة الثقافة الجماهيرية . ولماذا لا نلمس في هذا المهرجان شيئا من ذلك ؟.

قال ...

* نعود مرة اخرى الى السبعينات حيث كان النشاط المسرحي مزدهرا في قصور الثقافة . في ذلك الوقت ، على سبيل المثال ، كان على سالم مدير لقصر ثقافة أسوان ، ومحمود دياب مدير لقصر ثقافة الحرية بالاسكندرية ، وكان معنا على الغندور وحسن عبدالسلام وأرسلت الثقافة الجماهيرية نجيب سرور في بعثة ، وكذلك كرم مطاوع . كانت الظروف كلها تساعد على العمل والافضل في ذلك الوقت بدأت مجموعة رائعة من المخرجين فيما تحدث عنه نقدم « احمد عبد الهادي » « مسرح الجن » ، وحمل « هناء عبد الفتاح » الفلاحين يمثلون ملك القطن ليسوف ادريس ، وكانت لى تجاري في وكالة الغوري ، ثم قدم عبد العزيز مخيون فيما بعد تجربة رائعة مع الفلاحين في البحيرة وعادل العليمي في قرية البراجيل بالجيزة . لكن هذه التجارب كلها لم تتم بسبب بسيط هو عدم الاستمرار . هناك مناخ بالفعل ...

قال ...

* لقد استقر الرأى ، ومن هنا الدكتور سمير سرحان ، ان يمثل المهرجان ما هو كائن بالثقافة الجماهيرية بالفعل ، وان لا تتفوّح هذه التجارب امام قدرة او رغبة او ميل اي فنان فيها . للمخرجين حرية الاختيار والمهم كيف يأتي المعرض المسرحي . على انه من الواجب ان تخلصه الثقافة الجماهيرية كتابها . ان ذلك ليس سهلا .

انت تلاحظ انه في السبعينات مثلا لم يكن هناك كتاب فقط ، لم يكن هناك يوسف ادريس ونجيب سرور ومحمود دياب وعلى سالم فقط ولكن كان هناك مخرجون ايضا مثل سعد ارشد وكرم مطاوع واحمد عبد الحليم وسمير المصنوفى . كانت هناك حركة كاملة . السبعينات لم تفعل ذلك . هناك كتاب وهناك مخرجون ولكن هناك افتقار للعمل الجماعى . كما ان مسرحيات السبعينات لا تزال لها معاصرتها وقتها . ومخرجو الثقافة الجماهيرية لا يختارون الا ماله ارتباط بقضايا الشعب ونضاله في حياته او من اجل مستقبله . وتجد ذلك حتى في النصوص الاجنبية او العربية . على ان هناك دورا منقودا في « لجنة القراءة » بالثقافة الجماهيرية وهي المعنية باختيار المناسب مما يقدم لها من نصوص . انها تكتفى بالموافقة او الرفض وعليها ان تخلق نوعا من الحوار مع من يتقدم لها من مؤلفين تجد فيهم بعض الامل من اجل تطوير ادواتهم وامكاناتهم .

دَرْبُ الْكِسْكِير

اسماعيل العادلى

ويبدو العرض على هذه الصورة كما لو كان عرضاً مرتجلأ ، ربما لتناوله تاريخ مسرح الارتجال ، وربما لمحاولة الممثلين التعليق على ما يحدث داخل المسرح وخارجه . لكن النظرة الفاحصة المدققة للعرض تكشف لنا انه ليس كذلك ، فهناك نص مكتوب ، وهناك تربيات دقيقة متقدة ، وهناك اتفاق محدد مسبق على كل شيء بما في ذلك مشافهة الجمهور . وهنا بالضبط يمكن سر هذا العرض ، فهو بالدرجة الاولى قائم على كسر الإيمان بالحقيقة وأحلال الإيمان بالارتجال بدلاً منه .

ويغينا هنا ان نشير الى بعض الحقائق الفنية التي ينطوي ان العرض قد نجح في تأكيدها ، او طرحها للنقاش على الأقل . أول تلك الحقائق هي فتحة لباب الارتجال ، العلمي ، المدروس ، واسعاً امام الحركة

يتناول تاريخ مسرح الارتجال في مصر ، وصراع هذا المسرح مع قوانين الرقابة ، التي قضت عليه تماماً . ويقاد المعرض ان يعتمد في ذلك اعتماداً كاملاً على كتاب الدكتور على الراعي « الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ». وبدلاً من تقديم عرض سجيلى جاف مشحون بالمعلومات ، فإن المخرج يبعد الى التنقل بين عدد من الوسائل الفنية ، بدا من خيال الظل الى الفانوس السحرى الى التليفزيون الى تقديم استثناءات تمهيلية من تاريخ من الارتجال ، الى تقديم بيانات تسجيلية عن تاريخ من الارتجال وما طرأ عليه نتيجة للتطورات التاريخية للمجتمع المصرى .

ومنذ الحظات الاولى للعرض ينبع الممثلون في مد جسور التواصل الجيمى البسيط مع المترجين ، عندما يدخلون الى قاعة المسرح تسبّهم زفاريدهم وطبلولهم ، ثم لا يضيّعون بعد ذلك اي فرصة تلوح للأشتباك مع

كان من الطبيعي في ظل مناخ فاسد مختل ، كالذى يسود حياتنا الثقافية ، ان يبدأ وينتهي المعرض المسرحي « درب عسكر » دون ان ينال ما يستحقه من عناء والفتات . فعلى مدى شهر كامل هو شهر فبراير المنصرم ، ظل هذا العرض المميز حبيساً داخل جدران مسرح الغرفة ، محاصراً بالصمت والاهمال ، لأن احداً من الفريق الذى قدمه ليس من نجوم المسرح او الصحافة .

ويع ذلك - وبرفمه - نجد نجع هذا العرض في تحقيق ما عجزت عن تحقيقه مسرحيات أخرى ذاتعة الصيت . نجع في اثارة أكثر من سؤال ، وفي تقديم أكثر من اجابة لمدد من مشاكل مسرحنا المعاصر . وقبل ذلك كله نجع في ان يهينا قدرنا من الفرحة الودودة ، والاتمة الصافية ، النابعة من العقل والقلب في آن .

يساول المعرض المسرحي « درب عسكر » الذى اعده « محسن مصيلحى » ، وآخرجه باقتدار « عصام السيد » ان

نؤدي بهذه البراعة ، وهي المرة الثانية فقط التي تصعد فيها الى المسرح .

كان الجميع أبطالا ، نجوما حقيقة ، ساطعة ، متأللة ، بالغ البعض احيانا ، وعجز البعض عن الخروج من قصص الاداء التقليدي السائد في احيان اخرى ، لكن ذلك يعود أساسا الى ما يحتاجه الممثل في مثل هذا اللون من العروض من اعداد خاص ، ومهارة فانقة ، وحسن تعرف ، كما يعود الى ضرورة توفر معايشة تامة ، وانسجام كامل ، في الثقافة والفكر والفن ، بين اعضاء الفريق الذي يؤدى مثل هذه العروض .

يقي بعد ذلك ان نشير الى القدرات الفنية والحرفية الملوוהة التي تميز بها اخراج عصام السيد لهذا العرض ، والى السلسلة والفعمة الفائقين اللذان ميزنا عمله ، وبيرثنا له ان ينتقل كما شاء بين التسجيل والتثبيط ، بين خيال الظل ، والرقص والفناء والتلفزيون والولد .

امسك المخرج جيدا بالخطوط الاساسية في النص المجهود الذى اعده « محسن مصيلحي » وانطلق بها ، لينجعل بعد ذلك في الامساك باعنة جمهوره فور دخولهم الى قاعة العرض ، فلا يفلتهم الا مع اضاءة الانوار .

حقا .. عمار يا مصر .

واخيرا فان روح اللعب التى انطلقت منها وقام عليها العرض ، وما حقته من فرحة ممتدة اخاذة ، لم تتمارض ، بل يسرت لنا ان نتواصل مع ما يطرحه من نقدات اجتماعية ، وسياسية ، ومن دموع حارة الى حرية التعبير .

الإخراج والتمثيل

ذلك يقدم العرض طرحا جديدا لصيغة المسرح الشعبي ، تختلف عن الصيغة التى تتمثل حتى الان في مجرد اعادة تقديم حكاية شعبية ، فقد نجح العرض في التوغل داخل الروح الشعبية الى مساحات ابعد ، مستخدما في ذلك كل الفنون الشعبية التي يحملها العرض ، من قافية اليقشة الى غناء الى رقص الى ذكر دونما افتعال او افهام .

اما الحقيقة البديهية التي يعيد هذا العرض تذكيرنا بها ، فهي ان المسرح الحقيقي الصادق ، لا يحتاج الى امكانيات مادية كبيرة ، فهو لا يحتاج الى مكان خاص لتقديمه ، بل صالح للعرض في كل مكان كما لا يحتاج الى ديكورات فخمة ضخمة او ملابس واضاءة مبهرة ، ففي « درب عسكر » يمكن ان يلبس الممثل عباءة اين انت « زين نصار » و « سامي عبد الحليم » و « حسن الدبيب » ؟ ومن الذى علم مخلص البحري كل هذا الاخلاص والانضباط والتفاني ؟ وain تعلم عبد كامل ان تفني في الموالد ، وكيف تانى لحنان يوسف ان



فنان الخطايا والصود

على عبد الفتاح

الفلسطينية نابع زهرة بি�ضاء
ترنوی من الدموع وتناضل في
مواجهة الريع وتزدهي في
كربلاء لا مثيل له مما يؤكد
أن القوة الكبرى للأمل هي
الثورة الرقيقة ضد الرجعية
والخلف والعدو الذي يتباين
بذاقه في الأطفال الإبراء ،
ونابع في الصورة هذا الطفل
الصغير (حنظلة) خلاصة
الحنظل والمرارة والوجع والالم
يقف هذا (الفرفور) في أسفل
الصورة موليا ظهره لكل
الخيانت والمعجرفة العمياء
ومعارك دون كشوت الوهبية
يقف شاهدا على عصره مراقبا
الحدث في صمت بلائي فصيح
عاقدا يديه وراء ظهره شاصا
بيصره إلى الحقيقة المجمدة
التي أمامه .. فمن هو هذا
الفرفور (حنظلة) ؟ هل هو
ضمير الأمة العربية الذي
اصبح يخجل من نفسه ؟ هل
هو ناجي حين يعلن عن موقفه
كفنان ؟ هل هو اللحظة التي
تجلى فيها الإبداع مع الفتن
الواقع وجلاء حقائقه ؟ هل
هو خلاصة هؤلاء المتأسللين
الشرفاء في كل مكان حين يعلقون
عن صمتهن احتجاجاً ويعبرون

العروبة لأن العدو لم يتبدل
وان كان يزيف في أفكاره ويحاول
اقتحام الذات العربية باسم
(الحلم الأمريكي) وباسكال
الفزو الفكري للنفاذ الى جوهر
الإنسان العربي ومحو ذاته
القومية واحتلال ثقافته
ومشروعاته التي تمتد من النيل
الى الفرات ، ومن هذا المنطلق
يتعزز ناجي العلي المما ونکاد
جيء بما نرى الخنجر في ظهره
ينزف بين الصدوع فهو فنان
يحمل خطايا العرب او هو
بسع العصر المصاوب على
المصلوب فكلنا مطاردون من
قبل الانظمة الرجعية واجهزة
التبغ فكيف يستطيع ناجي
العلي ان يقدم المرأة الفلسطينية
في اطار من الشفافية والبراءة
والحزن ولا يلمع اللصوص
والخونة يتربصون بها في عقر
دارها (المصلوب) وفي المدن
والضياف والخرائب التي تخطر
فوقها ؟ ان ناجي العلي يورخ
مساة الأمة العربية بالأبيض
والأسود ومن خلال قتامه المعنى
ونضاد اللونين والمذموع التي
تشساب من عيني هذه المرأة
أقيم في الكويت معرض
الفنان ناجي العلي لرسومات
الكاريكاتيري والتي دأب الفنان
على نشرها يومياً بجريدة القبس
فاصبحت هذه الرسومات كما
قال الشاعر محمود درويش
هي (خبزنا اليومي) ويأتي
المعرض في الفترة الحاسمة
التي يقف فيها المثقفون
والجماهير الوطنية في مصر ضد
اشتراك إسرائيل في معرض
القاهرة الدولي السابع عشر
للكتاب وبذلك يكون معرض ناجي
جاء ليعلن عن موقفه مع القوى
الوطنية في مصر التي تتفق ضد
(التطبيع) وكما احتفلت هذه
الجماهير الوطنية والمتقدرين
والفنانين الملتحقين في نقابة
الصحفيين احتفالاً جماهيرياً
ليعلنوا الاحتجاج والرفض
والغضب ضد الفزو الصهيوني
الثقافي كذلك احتفلت الأوساط
النقائية برسومات ناجي وهي
تحاول ان تتشبع اكثر بال موقف
الدرامي للهمسة التي يصورها
الفنان بالأبيض والأسود ومن
هنا لم يكن ناجي العلي
يقدم مأساة فلسطين فقط ولكن
مأساة الإنسان العربي، في كل
مكان فهو يدرك أبعاد القضية

الذى استولى على فلسطين
يمتد لمحو ثقافة مصر وغرب
اقتصادها وسلب خيرها .
فهل اشطرنا نصفين أم اتنا
ابنسمنا كعادتنا وعدنا لرتابة
ايقاع حيائنا الاجوف الذى
لا يحتوى على قضايا حقيقة؟؟.

ان رسومات ناجي العلي
لا تخلو من مواقف تهكم فيها
 علينا وتسرخ من موقفنا وأفعالنا
 نحن الغارقون في سبات عميق
 وكلما استيقظنا على حدث
 مريع تساملنا: هل هجم المغول؟
 هل جاء القتار؟ وعندما ندرك
 انهم لازلوا في لبنان وفلسطين
 نعود مرة اخرى لخواص حياتنا
 فمتي تستيقظ الثورة في أعماقنا
 لنشكّل شعار الا (نحن) وليس
 شعار (انا) ان حنطلة مازال
 موليا ظهره لنا فهل يأتي اليوم
 ونرى وجهه المشرق بفرحة
 الانتصار وتقاسم معه ويشاركتنا
 عثثتنا للوطن والانسان
 والحياة؟ .. وهل كانت
 مصادفة حقا ان يتنفق الناس
 على معرف ناجي العلي
 ويسقطوا في بحر الفجيعة
 والألم في الوقت الذي كانت
 الجماهير في مصر تتدقق على
 نقابة الصحفيين لتعبر عن
 مجدهما والمالها وموتها الوطني
 ضد اشتراك العدو الصهيوني
 في معرض الكتاب .. هل
 حقا كانت مصادفة؟ أم ان
 حنطلة المصري استطاع ان يقف
 بين الجماهير التي تسقطنا وافد
 النقابة ويرقب المهرجان التورى
 الذي فسم المتأفلين الشرفاء
 كما ضم معرض ناجي كل من
 شعر أن قضية فلسطين هي
 قضيته الخاصة فهل حقا
 مصادفة أم ان الفعل التورى
 يتلاقى مع الثوار كالنهر حين
 يعتضن الحق بلا ميعاد ..

يخطئ من يظن ان ناجي
 يطالبنا ان نقاتل معه من أجل
 فلسطين فقط ولكنه يريينا ان
 نقاتل من أجل قضيائنا نحن ..
 قضية الانسان في الحرية
 والحياة الكريمة .. يريينا ان
 تكون دائمًا في صدر الواجهة
 وان نقتصر ذاتنا ونحاول ان
 نحيي بوعى ثوري جديد
 وان ننصر على قدرنا الذى
 يجعل منا قطبيا لاحدى
 الانظمة واذ ينصر الانسان
 من أجل قضيائه تلاقى
 الشعوب العربية عند بداية
 الانطلاق والتوحد لتحقيق مصر
 مشتركة وهدف سامي عظيم وكان
 ناجي يخلق هنا ابطالا من ابطال
 (اندريله مالرو) وهو ان نموت
 ونضحي من اجل القضياء
 الإنسانية الوطنية وان يقترب
 الفعل بالثورة ضد كل ما يقف
 ضد الإنسانية الانسان في ان
 يعيش انسانا فهل نجح هذا
 الفنان؟

ان افتراض الفعل التورى في
 رسوماته وارد دون تدليل على
 ذلك ولكن الى اي مدى كان
 تائيا هذا الفعل التورى على
 الانسان ذاته؟ تلك هي القضية
 فهل المغورقت علينا بالدموع
 ونحن شاهد لوحات بيروت
 والقتابل تتفننها حتى الطيور
 البرية لم تسلم من هذه
 القتابل .. هل بكينا او انتصينا
 غصبا ورفضا وثورة؟ ان ناجي
 العلي يقول لنا في كل بساطة
 ان بيروت قد احتلت ونحن
 لازلنا نهارس حياتنا كان هذا
 الخطير لا يعيتنا ... انه يصرخ
 في وجوهنا ويقول ان مجاعات
 افريقيا تمند والطفوان قادمونحن
 مازلنا نزقب العحدث على
 شاشات التليفزيون في بلاده
 كانتنا نحيا في عالم آخر انه يقول
 في بساطة ان الخطير المصيونى

عن رفضهم غصبا؟؟ انه كل
 مؤلاء بلا شك .. انه الطفل
 الفلسطينى .. والطفل العربى
 والطفل الذى يعيش في ارض
 ينشر على ترابها الوباء
 الاستعماري والزحف المغولى ..
 انه الناطق باسمنا جميعا ...
 انه ضميرنا الذى لم يتم بعد ..
 انه الفعل التورى الذى يتحرك
 من منتصف المسافة الى لحظة
 التفجر والانشطار .. فقد
 تراه في موقع مظلم من الصوره
 وهو يخنو ويربت باحدى يديه
 على طفله من صبرا وشاتيلا
 وقد تراه وهو يضع اكليلًا من
 الزهور فوق قبر (السدادات)
 وعلى شفتيه بسمة ساخرة
 وقد تراه في موقع آخر يرقب
 اهرام مصر وعظمتها والوحش
 الهمجي ذو العلم الامريكي يلتهم
 الكويفية الفلسطينية من حول
 عنق الانسان المصرى وهكذا
 تجد (حنطلة) في كل موقع من
 موقع النصال والمجايبة في
 مصر وفي افريقيا يرقب المجاعة
 والموتى يتذرون بالكفن الامريكي
 وقد تراه في السودان يشارك
 القوى الوطنية نضالها ضد
 التخلف والفقر والجوع والامية
 فهل استيقظنا قليلا ام مازلنا
 نؤمن بان النار لم تمسنا بعد؟؟

ان ناجي لا يتوقف عند حدود
 المدن الكبرى ولكنه يتجاوز نفسه
 كفنان ويقدم المسافة تعبير عن
 نفسها دون تعليق فهو يؤمن
 اننا جميعا وطن واحد وانسان
 واحد وقضيتنا واحدة وان الفن
 وحده يمكنه ان يتحقق التضامن
 الانساني ويرتكب الثورة نحو
 غدا افضل وعالم اكبر اشتراقا
 وتحررا ، وبذلك استطاع ناجي
 ان يجلب نقوستنا ويزيل عنها
 صدا الياس وببلاده الاحساس
 ويزرع في أعماقنا زهرة امل في
 غد « نصنعه بابدنا .. وقد